La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos

Joaquín Yarza Luaces
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Resumen

Hacia 1338 se funda en Burgos la Cofradía del Santísimo y de Santiago destinada a un grupo reducido de ciudadanos que se hacen retratar después del texto de los estatutos, a su vez también iluminado. Se compone así un libro excepcional, mezcla de cuadernillo de cofradía y armorial. La larga y desigual vida de la institución se refleja en nuevas partes añadidas hasta completar el códice hoy conservado. El período más importante, junto al fundacional, corresponde al entorno de 1501, también muy ilustrado. En conjunto, el manuscrito constituye un armorial destacado de la ciudad de Burgos y una muestra única de la miniatura que se hizo en la ciudad desde 1338 hasta bien avanzado el siglo XVII.

Palabras clave:
miniatura, gótico, cofradías, Castilla.

Abstract

The illumination in the Codex of Cofradía del Santísimo y de Santiago, in Burgos

The Cofradía del Santísimo y de Santiago was created in the city of Burgos circa 1338. This Brotherhood was constituted by few citizens who were portrayed in the foundational book after its standing rules, also illuminated. This one is a exceptional piece between a Guild Book and an Armorial. The codex was completed with new parts during the long and unequal life of the Institution, whose most important periods, regarding illustrations, are both foundational and about 1501. This illustrated manuscript is an outstanding Armorial of Burgos and a unique example of the miniature executed in the city from 1338 until far XVIIth Century.

Key words:
book illumination, Gothic art, guild, Castillian.

Muchas fueron las cofradías que se instituyeron en Burgos a lo largo de la Edad Media, pero ninguna es hoy tan conocida como la Real Cofradía del Santísimo y de Santiago[1]. Y ello no se debe a la importancia que pudo tener en la vida civil o religiosa de la ciudad a través de los tiempos, ni aun a la especial situación que supone el haber sobrevivido a otras más antiguas, sino al especialísimo hecho de que a los primeros cofrades se les hubiera ocurrido la idea de ser representados en la expresión escrita de la primera regla de gobierno. Esto convirtió en un ejemplar único al que sería con el tiempo el famoso libro iluminado que guarda la Cofradía hasta hoy. Por ello, entre tantos códices españoles con ilustración y tantas reglas de cofradías conservadas en sus originales manuscritos, está con los que antes mereció la atención de los estudiosos y una monografía, siquiera fuera muy parcial, donde se transcribían los originales de las primeras reglas, con el nombre de los cofrades de entonces, así como una mención a sus miniaturas[2].

Lo más usual es que, al constituirse una cofradía, se le diera una regla en la que se indicaban las motivaciones de su fundación, quienes formarían parte de ella y cuales serían sus obligaciones y privilegios. Esto se traducía en un documento manuscrito, pequeño cuadernillo sobre pergamino que, usualmente, se iniciaba con una o dos miniaturas. Aquí terminaba todo. En Burgos, como ya se dijo y es común a otras ciudades españolas y europeas, se crearon multitud de cofradías, hasta el punto de que se ha llegado a decir que ningún ciudadano de alguna entidad dejaba de estar inscrito en alguna de ellas. Incluso podía formar parte de dos o más. Varias son las razones que las motivaron. Predomina el sentido religioso por encima de los demás: diversas personas de oficios iguales o situación social convergente o diferente se constituyen en hermandad en torno al patronazgo de un santo, la Virgen o Jesús. Sin que se olvide el carácter religioso, prácticamente todas estas instituciones lo poseen por definición, en muchas es el oficio la razón principal que las cohesiona. Muchas de las cofradías desembocan en gremios o se confunden con ellos. En ambos casos la agrupación favorece los intereses colectivos, pero asimismo los individuales. Es un modo de inscribirse en un marco que ayuda o protege los intereses de sus agremiados[3]. Serían las que se han llamado en diversas ocasiones, corporaciones de oficio[4].

En este sentido, cabe sugerir un tercer grupo que deberíamos calificar de cerrado, selectivo o endogámico en el que, sin que se dejen de lado los fines piadosos, que, como digo, existen en todos los casos, se ponen ciertas trabas a la entrada de quienes no reúnan algunos requisitos, al margen de su profesión y piedad, porque afectan más a su condición social o económica. Son cofradías de élite[5]. En la primera regla de la Cofradía del Santísimo y de Santiago se dice que pertenecerán a ella, «todos los buenos e fijos de los buenos [...] que mantengan cavallo e armas e coberturas», lo que implica un matiz excluyente para un número crecido de ciudadanos que, indudablemente, no podían cumplir con estas condiciones. Nuestra cofradía se ha puesto, por esta razón, al lado de las de Nuestra Señora de Gamonal, fundada en 1285, y la de Nuestra Señora de Gracia[6]. Incluso, para que no existan dudas en el futuro, este primer artículo se completa matizando las reservas: «Et de aqui adelante que non sea recibido ninguno por confradre sino toviere cobertura». Cuando se remodele la regla en 1501 aún se extremarán estas condiciones, como luego comentaremos. La regla de 1285 de la Cofradía de Nuestra Señora de Ga-

1. Este estudio había de figurar entre otros formando parte del complemento de la edición facsímil del manuscrito. Diversas circunstancias no han hecho posible que se llevara a buen fin tal proyecto en estos momentos. Quiero agradecer a los miembros de la Cofradía del Santísimo y de Santiago que me hayan permitido utilizar el texto para que sea publicado en el primer número de esta revista, así como la amabilidad a la hora de consultar, tomar y utilizar aquí las fotografías que lo acompañan. Mi agradecimiento es especial a Don Enrique Plaza, Cofrade Secretario, que me ha atendido en todas las ocasiones que lo han requerido. Deseo que en un futuro próximo se haga realidad la edición inicialmente programada. También quiero manifestar mi gratitud a Don Matías Vicario, que ha leído mi texto y ha evitado que se deslizara algún error o me ha ayudado a precisar algún dato.

2. Me refiero al Marqués de LAURENCIN, «Libro de la Cofradía de caballeros de Santiago de la Fuente, fundada por los burgaleses en tiempo de D.Alfonso XI». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX (1905), p. 1-23; 134-138.

3. L. MARTÍNEZ GARCÍA en AA.VV., *Burgos en la Edad Media*, s.l., 1984, p. 454 y s., menciona las diferentes clases de cofradías de las que comúnmente se habla, pero acepta reducirlas todas a los dos tipos principales, siguiendo en esto a F.J. FERNÁNDEZ CONDE, «Religiosidad popular y piedad culta», en *Historia de la Iglesia en España* (dir. R. García Villoslada), II-2°, Madrid, 1982, p. 335 y s., quien indica que en unas predomina la función benéfico-religiosa y en otras, la profesional.

monal concreta que sólo pueden pertenecer a ella los «caballeros e omes buenos» (folio 1v.)[7]. ¿Había otras cofradías con este componente elitista o, incluso, militar?

Responderemos a esto y al tiempo aludiremos al modo en que se presentaban estas reglas. Pero queremos mencionar además algún otro manuscrito burgalés de estas características generales, aunque nunca hubiera voluntad de completarlo con retratos. Quizás ya en el siglo XV se escribe la regla y forma de comportamiento de la «Cofradía de los caballeros de San Miguel Arcángel y San Bartolomé». Se conserva en un cuadernillo de 19 folios en el que los cinco primeros desarrollan el texto y desde aquí al final se van citando los nombres de los miembros que a ella pertenecen, hasta llegar a 1716. La obra se conserva en Victoria, en Australia[8]. Todo indica que, una vez más, se trata de una cofradía reservada a caballeros, esto es, a una élite burgalesa. Pese a ello, únicamente contiene una ilustración que se sitúa al inicio. En un paisaje elemental, con una lejanía en la que se distingue una ciudad amurallada, Jerusalén convencional, Cristo crucificado ocupa el primer término. Todo se enmarca en un rectángulo en el que se desarrolla una inscripción: «O Bone Ihesu illumine oculos meos ne unquam obdormiam in morte ne quando dicat inimicus meus prevalvi adversus eum in manus tuas Domine comendo spiritum» («Oh Buen Jesús, ilumina mis ojos para que jamás me adormezca en la muerte, para que mi enemigo no diga que prevaleció contra mí, en tus manos, Señor, encomiendo mi alma»). El dibujo está coloreado con azul, marrón y rojo, además del oro del nimbo de Cristo.

Estamos ante una regla restrictiva como la nuestra, pero en un documento de pocos folios con una única ilustración introductoria. El tono religioso inherente a todas las cofradías lo proporciona no sólo el texto de la regla, sino la invocación al Crucificado en la hora de la muerte y su propia imagen.

No es necesario viajar tan lejos. En Burgos se conserva aún una copia de la regla de la Cofradía de Santa María de la Creaçon o Criazón. Aunque hay noticias de su existencia desde el segundo tercio del siglo XIII[9], el ejemplar de que disponemos data de 1494. Se trata de una asociación esencialmente para clérigos en número de treinta. Se ha llevado a cabo una copia espléndida y muy ricamente iluminada. Destacan ante todo dos grandes miniaturas: una magnífica crucifixión y una epifanía, con unas amplias viñetas laterales que completan la temática central al tiempo que se llenan con una profusa decoración complementaria. Aunque volveremos sobre esto, porque su fecha está próxima a la de la reforma de 1501 de la regla de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, me interesa esta vez señalar otros puntos: de nuevo estamos ante un cuadernillo de nada más que dieciocho folios y las ilustraciones son religiosas, afectando al carácter devoto que se supone que debía corresponder a una asociación como la que era[10].

La comparación de estos dos documentos con el códice que debemos comentar pone de manifiesto profundas diferencias. En primer lugar, en vez de 18 o 19 folios en nuestro caso poseemos un manuscrito de casi 100. Se nos dirá que, mientras en los primeros ejemplos únicamente hay una regla, aquí se han copiado la primera, la reformada segunda y varios documentos. Aún así, si únicamente tuviéramos que referirnos al bloque original, el número de folios sería mayor. Pero las diferencias aumentan en lo que se refiere a la ilustración.

Si de este tipo de documento pasáramos a otro afín, el de la cofradía con fines preferentemente profesionales, nada cambiaría en lo esencial. Hay que decir que la mayor parte de esta clase de obras ha desaparecido, al tiempo que lo ha hecho la cofradía o el gremio que los generó. También, que los que restan no han sido estudiados con la atención que merecen. De todos modos estamos en situación de proponer alguno cuya fecha corresponde más o menos a la de la regla reformada de Burgos. Se encuentra en estos momentos en el comercio internacional de arte un registro de la Cofradía de San Antonio de Veurne, en los Países Bajos, encargado en 1494 por los porteadores de esta villa, singularmente los dedicados al transporte de la cerveza[11]. Posee 111 folios, porque se tuvo la costumbre de añadir los nombres de cofrades hasta 1722. Es igualmente rico especialmente, al encontrarse en él varias miniaturas. Pero se trata de santos relacionados con la cofradía, como Gil (folio 1), Antonio, el titular (folio 2v.), Miguel arcángel (folio 14) y Lorenzo (folio 15v.). Además, en diferentes lugares de estos primeros cuadernillos se representan diversos objetos propios del oficio. Nada más, porque en modo alguno se les ocurrió a los porteadores representarse a ellos mismos. Sería impensable en un gremio de menestrales, aunque no imposible en una cofradía de principales de una ciudad de características tan especiales, como es el caso de Burgos.

Esto nos lleva a nuestra particular situación: además de la regla, los cofrades decidieron verse reflejados en el manuscrito, todos y cada uno de ellos, ataviados como correspondía al día escogido para bofordar o bohordar, camino de la iglesia de Santiago de la Fuente, muy próxima a la catedral, diferente de Santiago de la Capilla donde se ubicaba la cofradía desde el punto de vista religioso. En este alarde debían llevar encobertados los caballos con ostentación de sus armas propias. Sabemos que en el manuscrito portan, además, escudos de armas. Esto convierte en cierta medida nuestro códice en un armorial, un libro de heráldica.

Esta clase de libros existió a lo largo de la Edad Media tardía[12], pero hemos perdido la mayoría de ellos, teniendo que llegar ya a fechas más recientes

4. Véase ahora *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval* (XIX Semana de Estudios Medievales, Estella 1992), Pamplona, 1993, con una importante bibliografía de J.F. Elizari, *Gremios, cofradías y solidaridades en la Europa medieval: aproximación bibliográfica a dos décadas de investigaciones históricas (1971-1991)*, p. 319-416, obligadamente incompleto, pero muy útil sobre todo para España. También en el volumen, véase el uso de la expresión «Corporaciones de oficio» en los trabajos de P. Iradiel y A. Riera.

5. Martínez García, op.cit., p. 456 y s. F.J. Fernández Conde, *op.cit.*, p.335, nota 144, alude a aquéllas que tienen un fin preferentemente militar e incluye entre ellas a la nuestra.

6. Martínez García, op.cit., p. 458.

7. Se conserva una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el nº ms. 22.258, encabezado por una miniatura de la época en la que se ve la Virgen amamantando al Niño, por tanto, el tipo de Virgen de la Leche, flanqueada por dos ángeles. En origen, en vez de los tres mayordomos que se nombrarán en nuestra cofradía, en ésta sólo había dos. Se dan sus nombres y da la impresión de que son ellos los únicos que poseen capacidad de decisión de ser retratados entre todos los cofrades, como lo están en la miniatura, arrodillados y de pequeño tamaño, debajo de la Virgen. El códice siguió usándose durante muchos años, figurando a intervalos menciones de los cambios sufridos por sus componentes como consecuencia del paso del tiempo. Pero hay que esperar al siglo XVI para que los miembros decidan hacerse representar a caballo. Al menos esto se deduce de otro manuscrito, también conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 22.257) que el ex-director de la sección, Manuel Sánchez Mariana, ha tenido la amabilidad de señalarme, lo que le agradezco desde estas páginas. Aunque más adelante me referiré a él, adelanto que queda la duda de si existió un tercer manuscrito anterior donde esta situación se diera, porque lo cierto es que el códice con las imágenes que hoy guarda la Biblioteca Nacional se concibió aparte del otro que contenía las reglas y nombres de los cofrades. Volveré sobre ello.

8. Exactamente está en la Ballarat Fine Art Gallery, ms. Crouch 14, a donde llegó donada por R.A. Couch que la había adquirido en París en 1947 (M.M. Manion, y V.F. Vines, *Medieval and Renaissance illuminated manuscripts in Australian collections*, Melbourne-Londres-N.York, 1984, nº 95, p. 229).

9. Me comunica amablemente Don Matías Vicario que la fecha exacta de la fundación de esta cofradía debe ser el año 1260.

para encontrar alguno en España. El armorial tampoco exige el retrato de aquellos cuyas armas han de figurar descritas o pintadas. Por ejemplo, el más antiguo que se conserva de Navarra, el *Libro de Armería del Reino*, llamado el *Libro Viejo*, procedente del Consejo Real de Navarra y hoy en su Archivo Real y General de Navarra (Pamplona)[13], es de 1572, cuando se rehizo de un original perdido llevado a Castilla por un visitador. Queda en alguna colección particular algún otro que podría ser algo anterior. Coinciden ambos en presentar las armas de todos los linajes navarros con su identificación, pero no se trata de retratos de algunos miembros concretos de cada familia[14].

Existen armoriales especiales en los que junto a la heráldica se retratan ciertos miembros pertenecientes a una orden o algo similar. Pienso, por ejemplo, en un excelente códice sobre papel hecho en Flandes en 1430 y continuado hasta antes de 1461. Se trata del *Armorial équestre de la Toison d'Or* (París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4790 Rés.). El heraldo, Jean Lefevre de Saint-Remy, fue el encargado de llevarlo a cabo. Además de las armas tiene ochenta figuras ecuestres a página entera, encabezadas por el emperador[15]. También en la misma línea, pero mucho más rico y suntuoso, es el magnífico códice de los *Estatutos y Armorial de la Orden del Toisón de Oro*, flamenco iniciado en 1481 y conservado en la colección de James A. de Rotschild en Waddesdon Manor[16], con extraordinarias ilustraciones de una reunión del capítulo y retratos que incluyen desde el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, hasta personajes muy posteriores como el rey Felipe II de España[17].

Concluyendo, nuestro manuscrito se encuentra en una situación bastante singular en lo que afecta a sus ilustraciones, porque participa ante todo de su carácter esencial de libro de cofradía, con historias religiosas iniciales apropiadas, pero es tambien un atípico armorial de las familias burgalesas principales, desde la primera mitad del siglo XIV hasta principios del siglo XVI, con añadidos igualmente importantes hasta bien avanzado el siglo XVII[18].

Volvamos al manuscrito de la Cofradía del Santísimo y de Santiago. Podemos tratar de ver cómo se concibió en origen. Realmente el que hoy poseemos comienza en el folio 14. Anteriormente se han colocado una serie de textos, desde los modernos que nos proporcionan noticias sobre las peripecias sufridas en el último siglo, hasta la transcripción de varios documentos de fines del siglo XIV e inicios del siguiente. Es patente que existió un cuadernillo que comenzaba entonces y llegaba al folio 27. Faltan, como consta en aquellas primeras páginas, los folios 19 y 20. Comienza la transcripción de la primera regla, aquella que se dice que fue redactada en 1338. Terminada la regla, se da cuenta de los cofrades con los que se constituyó inicialmente. Pero a partir del folio 21 todo se organiza de otra manera. Se divide el espacio en cuatro zonas, destinada cada una a recibir los «retratos» a caballo de los cofrades. Es de toda evidencia que con este sistema al llegar al folio 27 no se ha completado la representación de la colectividad.

Primera pregunta, ¿se pensó desde el inicio en esa clase de imagen? Mi opinión es que no hubo intención sino de presentar una regla como otras en un cuadernillo con una miniatura religiosa inicial, como hemos visto que sucedía en otros ejemplares. Por ello el cuadernillo primigenio era de 14 folios, cuando lo normal es que sea de doce como máximo. Pero de este modo era posible transcribir la regla, la lista de los cofrades y dejar varios folios en blanco para añadir con el tiempo los que se iban inscribiendo nuevos a medida que desaparecían los iniciales, por muerte u otras circunstancias. En este cuadernillo se alude al rey Alfonso, que se ha supuesto que no puede ser otro que Alfonso XI, pero no hay rastro de fecha alguna. Viene a continuación un bifolio, dos folios sueltos y un segundo bifolio que comprende los números 32 y 33. En el verso del último se lee un texto que dice, desarrollando las abreviaturas: «Esta es la Regla de los Confradres de la Confradría del apostol señor Santiago que mandaron fazer por mandato del cabillo Sancho Peres fijo de don Johan Guillen et Garcia Sanches hijo de don Vidal et Alfonso Ferrandes, hijo de Ferran Martines el Joven en el anno que fueron maiordomos todos tres en el anno de la era de mil e trezientos et LXXVI años». Se explica luego que, por indicación de éstos, un tal Johan García, criado de Pero Johan de Carrion, la llevó a cabo.

En este texto es donde se menciona la era de 1376, que corresponde al año 1338. ¿Por qué se ha colocado aquí y no en el folio 14, como debía corresponder? En la escritura de la regla no hay ninguna clase de prohemio, sino que se comienza directamente con la invocación: «En el nombre de Dios e de Santa Maria e del apostol bienaventurado señor Santiago». Por otra parte, se comprueba que aquellos tres primeros mayordomos que se autocitan como responsables ante el «cabillo» o cabildo de los cofrades de la redacción o puesta por escrito de la regla, están en la lista que viene a continuación de ella. Alfonso Ferrandes pertenecía al grupo que vivía en Huerto del Rey y los otros dos eran de la calle o parroquia de San Lorenzo, mientras no estaban entonces representados en la mayordomía, ni los de la calle de las Armas, ni los de San Esteban. Podría tal vez entenderse que existió un orden en los folios que luego se alteró, simplemente por considerar que no eran necesarios prólogos y que debía iniciarse directamente con el texto que justificaba la existencia de la cofradía. Pero se había comenzado a escribir en un folio. Cuando se pensó en añadir un cuadernillo, para recoger las imágenes que faltaban, se incluyó la parte que ya se había comenzado a escribir. Quizás se deseó que

10. Figuró en la segunda exposición, *Las Edades del Hombre. Libros y documentos de la Iglesia de Castilla y León*, Burgos, 1990, nº 192, p. 242. Fue descrito anteriormente por D. MANSILLA, *Catálogo de los códices de la catedral de Burgos*, Madrid, 1952, nº 12, p. 88-89.

11. Se le menciona en *Les Fastes du Livre Manuscrit du XIIIe au XIXe siècle* (Les enluminures, catalogue 2), París, 1993, nº 19, p. 82-86, de donde tomamos la información.

12. Una introducción general al tema en M. PASTOUREAU, *Les Armoiries* (Typologie des Sources du Moyen Age Occidental, nº 20), Turnhout, 1976.

13. Fue estudiado como armorial por F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUES, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Bilbao, 1974, y más recientemente mereció una edición semifacsimilar, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, ed. J.J. Martinena Ruiz, Pamplona, 1982.

14. Se ha hablado del cambio profundo que este tipo de obras sufre en los siglos XIV y XV, como consecuencia de la adopción de armas por parte de toda clase de gentes o estamentos (PASTOUREAU, *op.cit.*, p. 33). Justamente, nuestra cofradía se funda en estas fechas. De hecho, pese a su carácter restrictivo, no está destinada a la alta nobleza, sino a un grupo privilegiado de burgueses que reunían determinadas características y que adoptan, como en otros lugares, un lenguaje heráldico que hacen propio con absoluta libertad.

15. *Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal*, París, 1980, nº 111, p. 63. Lo menciona también Martín de RIQUER, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1986, que reproduce el folio 82, donde figura Juan II de Castilla, y el folio 115, con el futuro Juan II de Aragón (láminas 1 y 2).

16. Véase L.M.J. DELAISSÉ, J. MARROW, J. DE WIT, *Illuminated manuscripts (The James A. de Rotschild Collection at Waddesdon Manor)*, Friburgo, 1977, ms. 17, p. 348 y s.

17. Entre otros armoriales, el Armorial de Lycenich, de la primera mitad del siglo XV, flamenco, en *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne*, catálogo, Bruselas, 1991, nº 67, p. 186-187. En general, C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *L'héraldique dans les manuscrits avant 1600*, catálogo, Bruselas, 1985.

18 Quisiera indicar aquí que, si bien en algún momento puedo mencionar algún asunto propio de un armorial, no trataré de problemas de heráldica. Ha sido un tema que ha interesado a personas que conocen el tema mucho mejor que yo. Entre todos destacaré, eviden-

quedara constancia de este pequeño párrafo, que no se eliminó. Por el contrario, se redujo algo el tamaño de los jinetes para que no interrumpieran o invadieran la superficie que ocupaba.

He dicho que sospecho que al iniciarse la redacción y escritura de la regla no existía aún la intención de que se concluyera con las imágenes de los cofrades. En contradicción con esta hipótesis estaría el hecho de que el pintor de la primera miniatura con el Cristo del Juicio y el que representa a los jinetes sea el mismo. Sin embargo, si se sigue con la lista en la mano el nombre de todos los representados, se percibe que al comienzo hay un paralelo total entre ambos grupos, siguiendo el orden que figura en el texto. No hay variantes apreciables, aunque falta alguno, hasta el folio 34. A partir de ahí no existen varios de los mencionados en dicho texto, al tiempo que aparecen otros que no constan en él, mientras no se percibe cambio alguno de miniaturista. Esto podría querer decir que alguno de los que figuraba en 1338 en el documento inicial había fallecido o desaparecido y, a partir de ahí, habían sido sustituidos por otros nuevos que también requerían ser representados.

Un último punto respecto a la fecha de 1338. Parece, por una parte, que demuestra rotundamente el momento en que se constituyó la cofradía. Sin embargo, nunca se dice que sea así exactamente. Los mayordomos de ese momento indican que han recibido el encargo de redactarla por escrito. Podía haberse creado algo antes, con los miembros citados. Se había confeccionado ésta en la que uno de sus puntos, el que recibe el número diez en la transcripción moderna de García Rámila, establecía que cada año habían de nombrarse tres mayordomos que serían los que se responsabilizarían de su buen funcionamiento. Entre los mandatos primeros estuvo la constitución del documento que comentamos. Pero no tienen por qué coincidir exactamente el año en que se reúnen para constituirse con el de la redacción, si bien ambos serían muy próximos. En todo caso, ambos hechos ocurren durante el gobierno del rey Alfonso XI.

El miniaturista de 1338

Para este proyecto, a mi juicio realizado en dos momentos extremadamente próximos, los cofrades obtuvieron los servicios de un miniaturista de nombre desconocido al que llamaremos «miniaturista de 1338», simplemente porque trabajó por esas fechas. Es el responsable del gran folio 14 (figura 1) con el inicio de la regla y la escena sagrada relacionada con el Juicio, así como de las imágenes de todos los caballeros de la primera cofradía organizada, además de algunos que debieron añadirse en los cinco a diez años posteriores, alcanzando al folio 35, mientras ya en folio 36, tal vez en 35v., aparece otro artista y empieza a trabajar también a quien podríamos calificar de discípulo del maestro de 1338. ¿Quién era el miniaturista de 1338?

Desgraciadamente estamos muy mal informados acerca del libro ilustrado de la Corona de Castilla a esas alturas, tanto porque fue escasa y de calidad mediana o mala, como por no haberse estudiado adecuadamente. Mientras en Mallorca, quizás de otro modo en Lérida, aunque coexistiendo con la tradición nórdica lineal, y en Barcelona, había llegado el influjo italiano de modo muy acusado, en la Corona de Castilla seguimos con el gótico lineal, especialmente desarrollado en Francia e Inglaterra. Los años de gobierno de Alfonso X el Sabio, especialmente los últimos, habían conocido una verdadera revolución en el campo del libro ilustrado, donde al influjo de lo francés se unían aspectos propios de lo italiano del sur y, sobre todo, lo islámico como más exótico, en una simbiosis de enorme personalidad[19]. Pero, desgraciadamente, el movimiento había estado casi exclusivamente vinculado a la voluntad del rey, de modo que la miniatura inmediatamente posterior sufre una fuerte regresión. Sin embargo, aquí y allí se detectan casos que hoy parecen excepcionales y tal vez no lo hayan sido tanto, como hubiéramos podido comprobar si se hubieran conservado más manuscritos. Entre estos ejemplos fuera de lo común está la extraordinaria *Crónica Troyana* de El Escorial, encargo personal de Alfonso XI, destinado, se dice, a su hijo, el príncipe Pedro. Es algo posterior, muy poco, al inicio del trabajo del miniaturista burgalés, pero es difícil creer que fuera una excepción sin paralelos o precedentes. El artista que trabaja en el libro de la cofradía sería otro caso aparte, aunque más fácil de explicar al ser completamente ajeno a lo italiano.

Cuando se le encarga la primera miniatura (folio 14) (figura 1), se le debe indicar el tema. Se trata de la segunda venida, el día del Juicio. Cristo está en el centro, visto de frente, mostrando las llagas de las manos y los pies y descubierto el pecho para que se perciba la herida de la lanza, manando sangre de todas ellas. Está sentado en un trono de poca elevación, pero complejo de ornamento. A su diestra se encuentra la Virgen y a su izquierda san Juan Evangelista, ambos arrodillados y en adoración. Tras de ellos, dos ángeles son portadores de las *arma Christi*, las señales de la Pasión: clavos, cruz, disciplinas para azotar y lanza. Otros dos son turiferarios, llevan un incensario que hacen oscilar. Se trata de una composición clásica de los juicios del gótico. En Burgos se ha convertido entonces en algo muy común como escena, desde que había centrado la portada de la Coronería. Luego sigue encontrándose como motivo de otros tímpanos más sencillos. Incluso, simplificado o redu-

temente, F. Menéndez Pidal, «Un armorial ecuestre del siglo XIV. El libro de la cofradía de Santiago de Burgos», en *Recueil IX Congrés International Sciences Généalogiques et Héraldique*, Berna, 1968, p. 116-125; ídem, *El libro de la cofradía de Santiago de Burgos*, Bilbao, 1977. Tampoco repito las citas de algún libro similar que hace este autor. Sobre todo ahora, cualquier tipo de consulta de carácter heráldico tendría respuesta en el estudio correspondiente que debía de acompañar al nuestro en este mismo volumen.

19. Es imposible referirse aquí a la miniatura realizada por orden de Alfonso X, pero al menos conviene señalar que corresponde a Ana Domínguez el mérito de comenzar una revisión de posturas simplistas en lo estilístico, recuperando y matizando tesis olvidadas, indicando el interés que lo italiano relacionado con la corte de Federico II e incluso lo islámico tenían como componentes de algo que resultó muy personal. Tambien G. Menéndez Pidal demostró con ejemplos concretos detalles islamistas, a los que yo mismo añadí también otros.

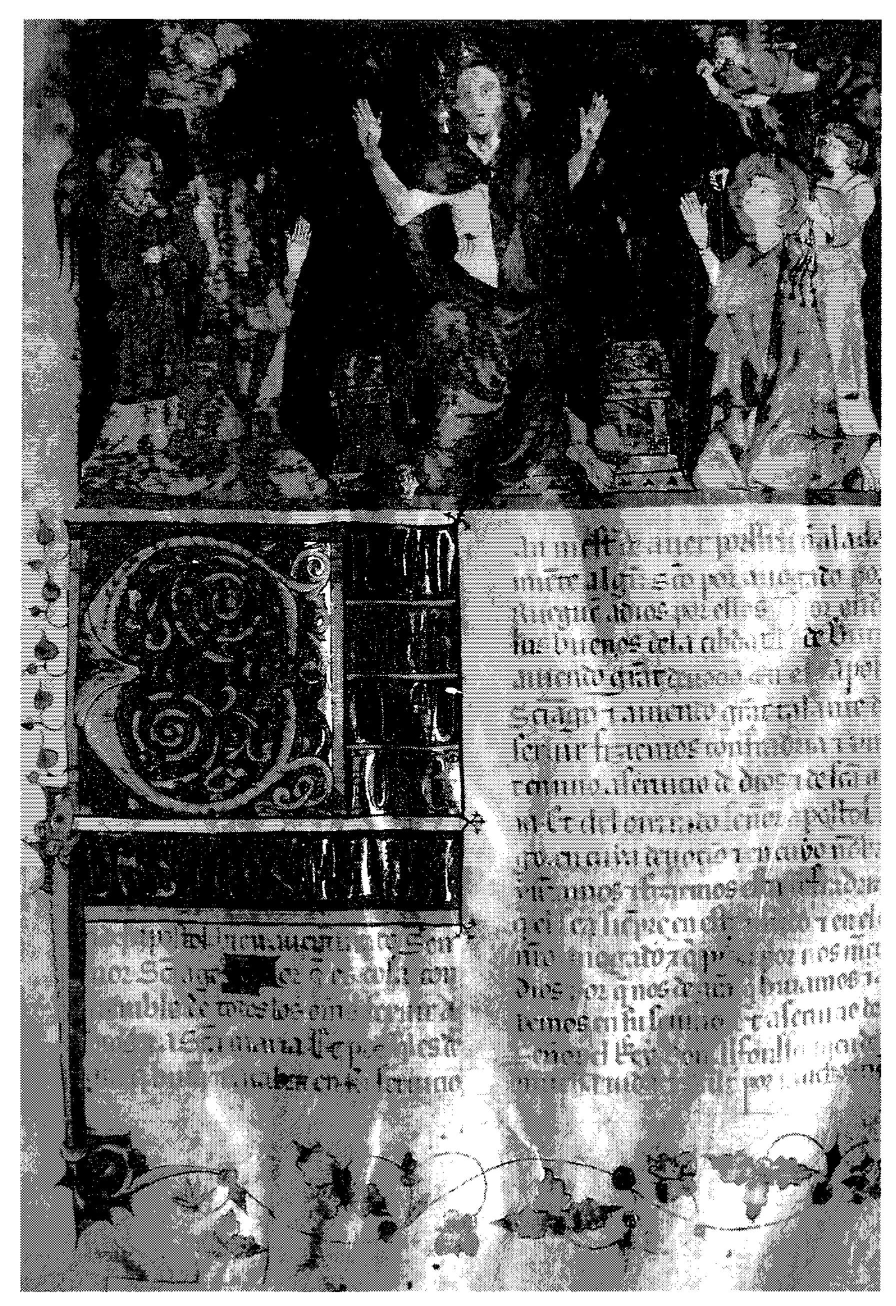


Figura. 1.
Miniaturista de 1338, f. 14, Juicio final.

cido a los tres personajes básicos, puede llegar a utilizarse en monumentos funerarios.

Su presencia aquí, al comienzo de una regla de cofradía, no se explica a primera vista por el contenido o primeras frases de la misma, donde se invoca a Jesús y María y se alude a la necesidad de elegir un santo patrón. Se justifica que sea uno de los discípulos de Cristo, ya que que «aviendo grant devocion en el apostol santiago», conviene que «sea siempre en este mundo e en el otro nuestro abogado e que pida por nos merced a Dios porque nos de gracia que vivamos e acabemos en su servicio». Convendría seguramente que Santiago estuviera presente en alguna imagen, como ya hemos visto que sucede en otras cofradías que se dedican o se ponen bajo la protección de un santo. A pesar de ello se prefirió la historia del Juicio en tanto que signo salvador, como asimismo estaba implícito en las palabras iniciales donde se solicita su intervención.

El estilo del miniaturista está dentro de lo que solemos calificar de gótico lineal de raíz nórdica. No encontramos un parentesco claro con miniaturas contemporáneas burgalesas o castellanas en general. Diríamos que, entre las dos grandes escuelas de entonces, la francesa, singularmente parisina y del norte de Francia, y la inglesa, llamada ahora del East Anglian, se encuentra más cerca de la segunda. Predomina el dibujo a pluma sobre el color o la mancha. Esto último había sido adoptado, desde maestro Honoré y su grupo de París, en la iluminación francesa a partir de poco antes de 1300. La elegancia y seguridad de la línea, como elemento creador expresivo principal, corresponde a lo inglés. Se diría que el miniaturista de 1338 se sitúa más cerca de la segunda opción. Los rostros están prácticamente dibujados o delineados a plumilla en todos sus rasgos. Luego se añade un sombreado suave con tono muy aguado en la zona ocular, mientras se tiñen cabellos o barba con un solo color homogéneo en el que de nuevo destaca la línea como elemento definidor. Manos, pies y zonas desnudas del cuerpo están asimismo dibujadas, mientras únicamente modela con tonos de color en las vestiduras. Es bastante hábil en el trazo de los rasgos de los rostros, mientras resulta más torpe en las manos, demasiado elementales. De todo su trabajo en el manuscrito es ésta la miniatura más suntuosa, porque se ha utilizado el oro en todos los nimbos (lo llevan hasta los ángeles), en los incensarios y en el mueble que sirve de trono. No se repetirá en ninguna otra ilustración de esta primera parte.

En otro momento[20] intenté encontrar diversas obras pintadas y de estas fechas que pudieran tener alguna relación entre sí. En primer lugar, propuse atribuir a Burgos o lugares próximos un muy curioso códice que durante mucho tiempo se consideró que era el Gallus, *Chronología Sacra*. Al mar-

20. Joaquín YARZA LUACES, «El arte burgalés en tiempos del Códice musical de Las Huelgas». *Revista de Musicología* XIII, nº 2 (1990), p. 375-376.

21. L.M.J. DELAISSÉ, *Miniatures mediévales de la librarie de Bourgogne au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Ginebra, 1959, nº 11, p. 58 y s. Corresponde al manuscrito 9174 de la citada biblioteca.

22. Con posterioridad al artículo mencionado anteriormente y al trabajo de Delaissé, el texto fue analizado, llegando a fijar con mayor seguridad la obra de que se trataba. Véase, Marguerite DEBAE, en *La Librairie de Marguerite d'Autriche*, Bruselas, 1987, nº 31, p. 105 y s. La autora no explica las razones que le llevan a atribuir el manuscrito a Cataluña a inicios del siglo XIV. A mi juicio no puede ser catalán. Parece que perteneció a Margarita de Austria, casada con el infante Juan, hijo de los Reyes Católicos, viuda más tarde, que salió de Castilla y se casó por tercera vez. Reunió una buena colección de pintura y una excelente biblioteca con libros iluminados. Consta que algunas obras llegaron de España.

23. Intenté fijar ciertas similitudes lejanas con manuscritos ingleses en YARZA, *op.cit.*, p. 380-381.

gen de la semejanza, hoy se ha demostrado que en realidad se trata de la obra de Petrus de Poitiers, *Genealogía et chronologia sanctorum patrum ab Adam ad Christum*. La distribución de la miniatura se ha concebido como si se tratara de un rollo pasado a códice, con círculos mayores y menores donde se encuentran las escenas[21]. Se debe probablemente a que se dispone como una genealogía, sistema muy frecuente en el arte hispano, singularmente castellano-leonés[22]. Mis motivos no eran muy firmes, pero residían en que se trataba de una obra con igual predominio de la línea, menos elegante que la del miniaturista de 1338, y dotado de un cierto expresionismo compartido con las pinturas de Mahamud. No me pareció que estuviera muy lejos del libro de la Cofradía, aunque no se trata del mismo taller.

Más interesantes son las aproximaciones con las pinturas de este sepulcro de la villa burgalesa, hoy conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se fechan hacia 1300 y presentan la misma similitud con ejemplos ingleses contemporáneos, pero son siempre más simples que las miniaturas de la Cofradía. En todo caso, hablan de un modo de hacer en Burgos entre 1300 y 1350, del que quedan pocas muestras, cuando las pinturas, más que las miniaturas, debieron ser mucho más numerosas[23]. Sin que me sea posible establecer afinidades más precisas, creo que lo fundamental es darse cuenta que las pinturas de Mahamud y las ilustraciones iniciales del códice de la Cofradía no pertenecen a corrientes distintas, lo que indica la existencia de una escuela de pintura, tal vez miniatura, paralela a la importantísima de escultura, dentro de la cual lejanamente se puede mencionar el Petrus de Poitiers, de la Biblioteca Real de Bruselas.

La miniatura primera no termina aquí. A continuación hay una lujosa inicial. Es una E de *ductus* relativamente sencilla, con su trazo medio horizontal formado por una suerte de dragón. Presenta a un lado otra cabeza de similares características. El resto de los tallos complementarios ornamentales repite un sistema bastante antiguo: se colorean con dos intensidades y densidades de color, sugiriendo así la idea de volumen. Se mantiene en ella el recuerdo de lo que se ha llamado «estilo 1200» o, en todo caso, recuerda vivamente las iniciales de esas fechas, de las que tantas se hicieron para Burgos a través seguramente del *scriptorium* de San Pedro de Cardeña. En realidad, ese aire antiguo lo comparte con muchas otras iniciales de entonces, que no se renuevan como sucedía en los siglos altomedievales hasta ese 1200.

La zona inferior y lateral izquierda del folio se completa con un usual motivo de adorno, donde un tallo se va desarrollando en curvas de las que surgen hojas, al tiempo que se interrumpe con la frecuente presencia de círculos formados por panes de oro. Lo más interesante es lo que no se llegó



Figura 2.
Miniaturista de 1338, f. 21.

a terminar. Si en la parte inferior miramos con cuidado, se percibe de izquierda a derecha una flor, un perro, un nuevo perro (un galgo corredor en este segundo caso) y una liebre, además de dos pájaros. Solamente se han dibujado a plumilla y quizás se ha perdido un tanto la tinta, de modo que es difícil percibirlos. Además, a la derecha se ha completado con color una zancuda de mucho mayor tamaño. Se trata de un sistema ornamental que entonces había alcanzado un extraordinario desarrollo en toda Europa, singularmente en Inglaterra y, luego, en Francia. Precisamente, una de las composiciones más repetidas en infinidad de códices de características muy variadas es la caza de la liebre, llevada a cabo por perros, entre ellos un gal-

go[24]. Al tratarse de una escena muy común, no puede sacarse ninguna conclusión en cuanto a paralelos, sino que hemos de limitarnos a recordar que nos encontramos ante un recurso muy usual en todo el norte de Europa.

Hasta aquí todo encaja con lo que corresponde a un documento como el que estamos tratando. Sin embargo, a partir del folio 21 (figura 2) se inician los retratos a caballo de los cofrades. La regla explica claramente en qué momento concreto se desean representar. Como es natural, entre los actos en común, el más importante se vincula a la fiesta del patrón, Santiago el Mayor. La regla exige: «Establecemos que la viespera de Santiago que cae en el mes de Julio, que a las viesperas, que todos los confradres que tuviesen caballo e coberturas e las podiesen aver, que fagan encobertar los caballos e los confradres en ellos, e que vengan bofordando, faciendo onrra fasta la Iglesia de Santiago que es cerca de la Iglesia de santa Maria».

Parece un contrasentido que se indique que este acto deben cumplirlo aquellos que tengan caballo y cobertura para él, porque era una de las condiciones exigidas para formar parte de la Cofradía. Al menos en 1338 todos estaban en situación de llevar a cabo lo que se les pedía. Era un alarde, una exhibición pública, en la que se podía ver a todas estas gentes sobre su encobertado caballo, blandiendo el bofordo o bohordo, recorrer las calles de la ciudad hasta llegar a la iglesia donde se celebraba la ceremonia religiosa. ¿En qué consistía el bofordar? En el *Libro de Alexandre* se nos cuenta cómo se exhibe Aquiles ante los muros de Troya, después de matar a Héctor:

El buen muro de Troya yacíe mal trastornado
el que lo trastornara andava muy pagado
echando el bofordo firiendo al tablado,
ca havié su negoçio ricament' acabado[25].

No es la única ocasión en que se hace uso del término en la literatura medieval castellana[26]. El bofordo o bohordo era una lanza que a veces se hacía con caña cargando la zona hueca de ésta para que pesara más. Se lanzaba contra un estrado o tablado preparado para ella, que se pretendía derribar[27]. Comúnmente el objeto no era muy grande. Pues bien, de todo lo que se obligaba a hacer a los cofrades para cumplir con la regla, se eligió este momento público. Como espectáculo debía ser muy llamativo. Reflejado en las formas artísticas, también[28].

El miniaturista debía de representar uno a uno a todos los que formaban la Cofradía, montados a caballo, con éste ricamente encobertado, portando la lanza o bofordo y haciendo el gesto de arrojarla contra algo. ¿Poseía modelos que le sirvieran de orientación? Desde luego en ciertas monedas de diversos monarcas hacía tiempo que se les representaba a caballo portando la lanza, que llevaban en ristre, no para bofordar, y con el animal a galope. En la miniatura este tipo de imagen también existía. A fines del siglo XII se encuentra de este modo el rey Fernando II (folio 44v.) en el Tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela. No lleva armadura, pero a la lanza se añade un escudo y en él está el signo de León, esto es, que el escudo se anima con la representación de sus armas.

Las imágenes que nos presentará nuestro miniaturista no dejan de tener en cuenta visiones de este tipo, pero existen otras que son más próximas, aunque no es fácil que las conociera. Me refiero a dos códices italianos. Ambos están asociados con el mundo de la casa francesa de Anjou, aunque provengan de Italia, tratándose en las dos ocasiones de obras relacionadas únicamente con Roberto de Anjou. En el primer caso vemos un caballero armado que porta una gran lanza y lleva una sobreveste roja con sus armas. También figuran idénticos colores y señales sobre el escudo. Finalmente, el caballo va encobertado con una rica tela en la que se repiten idénticos elementos[29]. Muy similar es otra figura tambien italiana con la misma indumentaria propia y del caballo, esta vez conservado el códice en Florencia[30]. Naturalmente, el miniaturista de 1338 no conoció estos manuscritos que se copiaron muy poco antes de que comenzara a trabajar en la regla, pero este tipo de jinetes debía encontrarse en más ocasiones de las que suponemos por lo que ha llegado hasta hoy.

En las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio de El Escorial se pone de manifiesto la impresión que debía causar un caballero montado adornado de tal guisa. En la *Cantiga* 63 se ve al conde García en diversos momentos así preparado y la brillantez clara de sus colores destaca de un modo muy llamativo sobre el resto de los personajes que van componiendo la historia. No otro debió ser el efecto real que causaban los cofrades burgaleses en sus alardes a través de las calles de la ciudad camino de la iglesia de Santiago, haciendo ademán de arrojar su pequeña lanza o bohordo, procedentes de diferentes barrios.

En el *Libro de la Cofradía del Santísimo y de Santiago* cada cofrade se encontrará subido a su caballo al que se hace ir casi siempre al galope, avanzando de izquierda a derecha, como si caminaran en el sentido adecuado según el mismo orden de folios del manuscrito. Los caballos están encobertados, de modo que cubren su cuerpo casi por entero, incluida la cabeza, con telas. Estas telas son de colores muy vivos. Sobre un fondo usual cromáticamente homogéneo, o dividido en secciones cada una de un color, se repiten las armas de quien los monta. Encima del lomo y la cubierta se ven jaeces de forma siempre repetida. Es distinguible la silla y el estribo en el que introduce el pie el jinete, así como la brida. El minia-

24. Para una introducción al inmenso mundo de esta decoración marginal gótica, Lilian M.C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley y Los Angeles, 1966. Véase incluso escenas en las que el perro persigue a una liebre o conejo que, a su vez, puede convertirse en cazador; o la lucha entre ambos, en ciertas ocasiones con un matiz humorístico claro, como en un manuscrito en el que el perro monta un conejo o liebre, que se enfrenta a una liebre o conejo montando por su parte un caracol (lámina XXXIV).

25. ANÓNIMO, *Libro de Alexandre*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid, 1978, c. 711, p. 178.

26. Véanse diferentes casos en Martín ALONSO, *Diccionario medieval español*, Tomo I, Salamanca, 1986, p. 533-534.

27. Lo explica asimismo con detalle, I. GARCÍA RAMILA, *Texto cronológico de las tres «Reglas», por las que sucesivamente, rigió su vida corporativa esta Real Hermandad fundada por el rey Alfonso XI en la era de 1376 (año de Cristo de 1338)*, Burgos, 1970, p. 6, nota 2.

28. También se han querido ver escenas de bohordar en pinturas aragonesas de Teruel, como indica G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 227.

29. Se trata del manuscrito Roy. 6.E.IX, folio 24, de la British Library, de Londres, y se supone que es un caballero de Prato con un mensaje al rey.

30. Se trata del manuscrito B.R. 38, folio 24, de la Biblioteca Nacional de Florencia. No sé si estamos ante dos copias del mismo documento. En todo caso, el segundo se encuentra reproducido en M. SALMI, *La miniatura italiana*, Barcelona, 1962, lám. XXXI,a.

31. Tomo la cita de ANÓNIMO ROMANO, *Crónica*, Milán, 1981, cap. IX, p. 42, aunque a través del curioso texto de L. BELLOSI, *La oveja de Giotto*, Madrid, 1992, p. 12, donde se pretende entender por qué San Francisco, barbado inicialmente, deja de serlo en un momento y vuelve a recuperar la pilosidad, lo que ayuda al autor a fijar fechas y autorías de diversas obras de Giotto.

turista se cuidó de que fuera perceptible que ésta pasa a ambos lados de la cabeza del animal. Concebido así el caballo, resulta una imagen extremadamente plana, aunque muy llamativa, de la que únicamente destaca plásticamente la zona de cabeza y cuello. Generalmente, puede parecer de talla corta o algo pequeña para los jinetes que le cabalgan. Éstos constituyen la parte más compleja y detallada del conjunto. Es normal que figuren con la cabeza de tres cuartos, aunque en busca de la variedad el artista llega a presentar a algunos prácticamente de frente, incluso volviéndose hacia atrás o de perfil.

Lo cierto es que entre los primeros jinetes hay trozos excelentes de dibujo y empleo sumario pero exquisito del color, si bien a la larga se nota un cierto cansancio. Obsérvense, por ejemplo, los cuatro primeros caballeros (folio 21). Johan de Cambranas y Pero García de Camargo, alcalde, son dos figuras muy similares en actitud. Las cabezas están trazadas con firmeza en la línea y suavemente coloreadas en la barba, cabello y entorno de los ojos. Casi todos los retratados son portadores de barba. Probablemente este detalle obedece a una moda hispana de la época. En Italia hacia 1340, por tanto contemporáneamente a nuestras primeras miniaturas, se escribe un texto en el que se alude con disgusto a la nueva moda que se está imponiendo allí: en vez de ir rasuradas cuidadosamente como sucedía antes, ahora las gentes «llevaban barbas granadas y abundantes, queriendo en esto seguir la moda de los españoles»[31]. Si bien es casi seguro que se aludía más directamente a catalanes y aragoneses que al resto de los hispanos, la moda debía ser general.

El escudo de armas, como en todos los demás, cuelga del cuello, dando a veces la falsa impresión de que se lleva embrazado, aunque no sea así. La lanza o bofordo se coloca de modo que parezca que va en ristre, y así en esto se asemeja bastante a los reyes y aristócratas que figuran en monedas o miniaturas anteriores. La otra mano sostiene las bridas. Los brazos, especialmente las manos, están en apariencia peor trazados, aunque es perceptible que el artista es capaz de superar esto en el cuarto jinete, el llamado Alfonsillo García de Camargo, hermano del anterior, sobre todo observando la mano que toma las riendas. Quizás algunos descuidos se deben a la necesidad de llevar a cabo un trabajo un poco cansino, por lo que el pago se hace de acuerdo con el número de jinetes trazados. Todo cambia al pasar al campo de las vestiduras. Todas ellas, incluyendo esta especie de manto que se supone mueve el viento hacia atrás, están no sólo coloreadas suavemente, sino que es la mancha la que define los tonos, los pliegues y, por tanto, el volumen, que, no obstante, siempre es poco marcado. La mayoría de los cofrades se tocan con una pequeña cofia que sólo cubre una parte de la cabeza.

Es de toda evidencia el excelente oficio del miniaturista. Si se repasa la miniatura castellanoleonesa de esas fechas es difícil mencionar el trabajo de un artista que sea capaz de utilizar con tanto refinamiento la línea, y acompañarla de esos toques de color tan delicados, si exceptuamos al desconocido autor de la *Crónica Troyana* de Alfonso XI, algo posterior. Para encontrar algo de similar calidad habría que ir a territorios de otras coronas. Bien a Pamplona, donde trabaja entonces Juan Oliver, un excelente pintor cuyo origen y estilo, muy discutidos, se relacionan con medios ingleses, o a la catedral de Lérida, donde, tanto en la Pía Almoina como en el interior de la catedral, se conservan pinturas lineales procedentes de dos tradiciones distintas, una de las cuales es igualmente británica. La obra más destacada de Oliver es el gran mural del refectorio catedralicio trasladada al museo de Pamplona, salvo su sinopia[32], que está repartida entre diversas colecciones particulares y el Museo Marès de Barcelona. Su fecha, que se ha supuesto era el 1330, aunque habrá que retrasarla algo, coincide muy aproximadamente con la de las miniaturas burgalesas. La relación con Inglaterra ha sido confirmada, signo de que a estas alturas los contactos con la isla eran de cierta entidad. Las pinturas de la Pía Almoina de Lérida se hicieron en diversas etapas. Las primeras deben ser de hacia 1330, por tanto, estrictamente contemporáneas de nuestras miniaturas. También allí se acusa un cierto influjo inglés, procedente de su vertiente más expresionista[33]. En cuanto a los paralelos con el libro burgalés, se perciben si comparamos ciertas cabezas barbadas de caballeros con las de alguno de los peregrinos pobres de la Almoina o el interés que ambos tienen en presentar algunos retratos de frente, cuando es un sistema poco usual entonces. De todos modos, la semejanza no implica identidad.

Si de estos lugares volvemos a Burgos, la influencia posible inglesa aún es más fácilmente explicable, porque conocemos las relaciones comerciales que los mercaderes de la ciudad mantienen en los siglos bajomedievales con la gran isla, especialmente antes de la guerra que mantendrán Pedro I, el rey legítimo, y su hermanastro, Enrique de Trastámara. El hecho que termine con el triunfo del segundo, motivará el enfriamiento de las relaciones con los ingleses, que habían ayudado al primero, aunque se reanudarán más adelante, pero esto ocurre algo después de que se trabaje en la primera parte de nuestro manuscrito. Las principales familias burgalesas participan en este comercio[34], por lo que no sería imposible que introdujeran, bien libros iluminados ingleses, bien que trajeran incluso a algún pintor inglés. En todo caso, no afirmo que el miniaturista de 1338 sea inglés, sino que conoce la pintura o miniatura inglesas[35].

Siguiendo las miniaturas, es evidente que en principio todo se pensó con un sentido de orden,

32. Entre lo más importante a él dedicado, R. Mesuret, «De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver», en *Príncipe de Viana*, 1958, p. 9-18; M.C. Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 155 y s.; ídem, «Sobre dibujos medievales y su empleo como modelo en la pintura mural navarra del siglo xiv». *Artigrama*, 1 (1984), p. 67-83; J. R. Buendía, «Arte», en *Navarra* (Tierras de España), Madrid, 1988, p. 208 y s. Está en prensa un amplio libro que analiza la heráldica navarra medieval y la aplica al estudio de las obras artísticas. Se debe a la colaboración de F. Menéndez Pidal y J. Martínez de Aguirre, y en él se demuestra que hay que atribuir al citado refectorio una fecha en unos cinco años posterior a la que se venía aceptando hasta ahora. Agradezco a J. Martínez de Aguirre la información.

33. J. Yarza Luaces, «Pintures murals de la Pia Almoina», en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes, segles XIII a XV*, com. F. Español y E. Ratés, Barcelona, 1991, nº 40, p. 100-102.

34. Sobre los mercaderes e Inglaterra, T.F. Ruiz, *Mercaderes castellanos en Inglaterra, 1248-1350*, ahora en *Sociedad y poder real en Castilla*, Barcelona, 1981, p. 199 y s.

35. Intenté hace algún tiempo aproximar más las miniaturas burgalesas a las inglesas, sugiriendo parentescos con el Salterio Luttrell antes citado o con el Seudo-Aristóteles, «De secretis secretorum» (Londres, British Library, Add. 47680) (L.F. Sandler, *Gothic manuscripts, 1285-1385*, II, Catalogue, Londres, 1986, nº 85, figura 221), aunque en este momento entiendo que las similitudes son muy genéricas (Yarza, *El arte burgalés*, p. 381). También hay relaciones con los bordados del llamado *Opus anglicanum* que se exportaron a toda Europa en el primer tercio del siglo xiv, de los cuales se conservan aún hoy algunas piezas excepcionales en diversos lugares de España, que, a su vez, pudieron inspirarse en modelos de la miniatura o proporcionados por miniaturistas.

de manera que la división cuatripartita continúa, quedando siempre líneas anchas limpias para que en ellas se despliegue el nombre del retratado. En el folio 21v. encontramos, por tanto, los siguientes jinetes de acuerdo con la lista escrita que figuraba en principio. Ninguno de los cuatro repite el mismo gesto. El más interesante es el último, Martín Martínez, porque se ve que en vez de dirigirse hacia adelante con el gesto, su cuerpo realiza una fuerte torsión y la cabeza de tres cuartos igualmente se vuelve hacia atrás. También es original la forma en que un dedo de su derecha toca la barba, mientras el brazo contrario abraza el escudo de armas. Todo sin perder la compostura que rige en los otros jinetes.

Tal vez es innecesario insistir sobre un punto concreto, pero al menos hay que recordarlo: si bien hablamos de retratos ninguno lo es del modo que esta palabra se entenderá más adelante en las formas artísticas. Estamos en una época que comienza a sustituir los rasgos genéricos o idealizados de los seres humanos (profanos y religiosos) que se deben representar, por otros más individualizados. Quizás es el retrato funerario el que primero lo acusa, aunque en circunstancias muy concretas. De igual manera, se da en algunas pinturas italianas esta característica. Ya en la segunda mitad del siglo la moda se extenderá, por ejemplo, a Francia, donde las imágenes del rey Carlos V serán más o menos fieles a sus marcados rasgos fisonómicos, igual que en el caso de su esposa, en circunstancias normales diferentes de la tumba. Pero en el arte hispano en 1338 nada de esto se había experimentado. Por tanto, en los cofrades de Burgos jamás existen rasgos individualizados y el retrato reside en la representación de un ser humano cuya identidad se fija con el nombre que le acompaña y las señales heráldicas desplegadas en escudo y ropas de la cabalgadura[36].

36. Hago una introducción general al tema, deteniéndome especialmente en los reinos peninsulares en J. YARZA LUACES, «El retrato medieval: la presencia del donante», en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 67-97.

En el folio siguiente (folio 22) todo sigue igual, salvo en el hecho de que el último de los jinetes, Gonzalo Gutiérrez (figura 3), se vuelve hacia el frente, de modo que así lo ha de representar el artista. Es una excelente cabeza, que tiene puntos de contacto con la Maiestas del Juicio antes citada (folio 14). Seguramente se dirá que el caballo del segundo jinete, Alfonso Fernández, hijo de Ferran Martínez el Joven, es muy pequeño.

Esos intentos de variedad se manifiestan a continuación (folio 22v.) con dos jinetes a paso, en vez de galope, mientras el segundo, Ferran García, hijo de Ferran García de Camargo, se vuelve hacia atrás señalando con su mano a algo que se supone que está ante él, quizás a quien le antecede en la miniatura, pero parece seguirle en la realidad. Este gesto de señalar a algo que ocurre delante se repetirá en otras ocasiones. No creo que haya que darle otra importancia que la que tiene: el deseo de crear un lenguaje gestual que evite la monótona y repetida sucesión de jinetes que sus clientes le imponían retratar al pintor. En cuanto a las diferentes maneras de empuñar el bofordo, a mi juicio conviene entenderlas del mismo modo. No es fácil que lo lanzaran o clavaran contra nada empuñándolo como lanza en ristre, pero menos aún, como nuestro tercer personaje, Sancho Ferrández, hijo de Johan Ferrández, que da la impresión de que lo toma al revés.

Casi nada nuevo que decir en los casos siguientes. En folio 23v. los dos primeros jinetes llevan barba blanca en vez de la rojiza usual, pero esto no quiere decir que se trate de ancianos, en vez de gentes más jóvenes. El primero es Sancho Peres, hijo de Diego de Oropesa, y aunque esto no sea definitivo, podría querer indicar, por el contrario, que no es persona de mucha edad. En folio 24 comienza a acusarse un cierto cansancio. Todo es de la misma mano, pero se hace más sumariamente, de manera más elemental. En folio 25 hay un deseo de superar y de salvar ese cansancio. Asi, el tercero y el cuarto de los jinetes no llevan barba y sugieren una edad más juvenil. Se trata de Pero Bonifás y de Johan Lopes, ambos hijos de Remón Bonifás. Incluso el segundo tiene una cara diferente a las otras, de rasgos menudos.

Se trata de una recuperación relativa, porque reaparecen los caballos desmesuradamente pequeños y los jinetes resueltos de modo elemental. Hasta que en folio 26v. desaparece el enmarcamiento que hasta entonces servía de línea ordenadora. No se entiende qué motivo llevó a eliminar este rasgo definidor, que, por otro lado, no significa un aumento apreciable de tiempo de trabajo. Habría que indicar que, al menos en este primer caso, no incide en la calidad general. El tercer hombre, Gil Gonzales, que, como los otros, pertenece al barrio de San Lorenzo, se ha vestido con una especie de túnica de un azul claro que juega con el fondo de sus armas del mismo color. Además, su rostro está dibujado con la firmeza y la finura de los primeros cofrades. Ya no se recupera el enmarcamiento. En folio 28, el tercer jinete, Alfonso Peres, «escrivano maior», está algo lastimado. Por cierto que su nombre se completa con otra letra que no es la original, pero es asimismo antigua: «de Villegas», dice. No es el único caso en el que de este modo se aclara más la identidad del retratado. Tampoco sabemos exactamente por qué se pretendió en diversas ocasiones proporcionar una información complementaria de los efigiados. Es normal en algunos casos porque hay varios nombres que se repiten, por pertenecer seguramente a la misma familia. Otras veces, porque con posterioridad al momento en que se pinta pudo haber accedido a un nuevo cargo. Pero en las restantes ocasiones se nos escapa la motivación.

Por otro lado, se indica su carácter de escribano mayor. Son los escribanos y los alcaldes los únicos que se identifican por su profesión. La Co-



Figura 3.
Miniaturista de 1338, f. 210.

37. T.F. RUIZ, «El siglo XIII y primera mitad del siglo XIV», en *Burgos en la Edad Media*, p. 157 y s.

fradía, como se comentó, era elitista en origen al formarla tan sólo los «omes vuenos», que se van constituyendo en una especie de oligarquía burguesa desde fines del siglo XII. Entre los cargos municipales hay varios destacados. Existe el juez, los alcaldes, que debían pertenecer al grupo de «omes vuenos», los jurados, el merino y el escribano mayor[37]. Los alcaldes podían ser varios, al menos hasta ocho, como sucedió precisamente en 1338. Sin embargo, el cargo de escribano mayor era único. El que no se citen ni merinos, ni jurados o jueces quizás indique que ninguno de los que detentó tales puestos formaba parte de la primitiva cofradía.

El miniaturista ha agotado casi todo su repertorio de gestos, actitudes y vestimentas. Hay que esperar al folio 32 para que nos ofrezca una novedad. El último jinete, Días Sánchez, se vuelve hacia atrás, pero en vez de ofrecer el clásico tres cuartos se ve completamente de perfil, con una nariz aguileña muy llamativa, mientras abre su manto en otro gesto sin precedentes.

Llegamos asi al mencionado folio 33v. que encabeza el texto que da el nombre de los mayordomos y explica que se les hace responsables de la redacción de la regla en 1338. Citados con sus nombres los tres mayordomos que se encuentran entre los jinetes, hay que decir que ni aun tales cargos propios de los cofrades se acusan luego como título distintivo en esos retratos. Tal vez esto último se debe al hecho de que el cargo duraba un solo año, por tanto, es normal que muchos de los que se retrataron aquí ejercieron en algún momento tal puesto. La existencia previa de la inscripción escrita restó superficie al miniaturista a la hora de llevar a cabo sus cuatro jinetes, que obligadamente son menores. Estamos, asimismo, ante una de sus menos aceptables creaciones. La tinta roja con que se escriben los nombres se sobrepone en una ocasión al texto anterior. Quizás llame algo la atención su intensidad, mientras la inscripción se encuentra algo más perdida, aunque se lea perfectamente. Ya se ha dicho que es probable que este texto anteceda algo a las miniaturas: no se había pensado en origen trazar los perfiles de los jinetes en este folio.

En el folio 34 algunos de los cofrades no figuran en las listas iniciales. Hasta ahora se estaban retratando los de la cal de Sant Lorent. No cabe que se haya perdido algún cuadernillo. Aunque en folio 44 se inicia uno nuevo, en folio 35 reaparecen nombres conocidos. ¿Qué razón hubo para que se incluyan nombres desconocidos y luego reaparezcan los antiguos, sin que exista ya una correspondencia tan estricta como la que se daba hasta ahora? Además, no figuran los representantes de la cal de las Armas, ni de la cal de San Esteban. Sin ningún dato o documento que lo explique, se me ocurre al menos una explicación. Ante todo, los de ambas calles o barrios quizás no tuvieron la intención o el deseo de ser representados. No sabemos qué condiciones se habían de dar para ello. ¿Cada retratado pagaba su retrato al miniaturista? Es fácil que así sucediera. Por lo que sabemos de otros casos, la mayoría algo posteriores, estos artistas podían cobrar por cada inicial pintada, siendo las cantidades diferentes si se trataba de que en ella hubiera una historia, sólo elementos ornamentales o dependiendo el precio de su tamaño mayor o menor. Seguramente, cobró aquí por jinete realizado.

El otro asunto exige una respuesta diferente. Ya la sugería antes. El miniaturista comenzó los retratos con ligera posterioridad al momento en que se redacta y escribe la regla con la mención de todos los cofrades que pertenecen a ella. Cuando se le encargan las imágenes ecuestres ha transcurrido un tiempo, quizás no mucho, uno, dos... cinco años. Alguno de los cofrades ha muerto o se ha dado de baja, por lo tanto, su retrato no figura. Pero, al llegar al final, es necesario incluir a otras personas que han entrado entretanto a formar parte de la cofradía. Son éstos los que se encuentran en los últimos folios. Finalmente, por una desconocida razón, los de las calles de las Armas y de San Esteban no han deseado que su imagen apareciera. Cabe, aunque parece muy improbable, que existiera un cuadernillo desaparecido hace mucho tiempo, donde estuvieran todos los que aquí faltan.

Otros miniaturistas del siglo XIV

En cierta medida, la primera hipótesis se confirma si analizamos las siguientes imágenes. En folio 36 varias cosas han cambiado ya. Se trata de un folio que debe haber sufrido mucho con la humedad, por lo que tanto en el recto como en el verso la mayor parte de los jinetes están muy dañados y se ven con dificultad. En el recto se encuentran los cuatro normales, pero es visible que el que realizó el tercero, de nombre Francisco Ferrández, es claramente distinto que nuestro miniaturista de 1338. Las otras tres figuras resultan mucho más próximas, pero no son tampoco suyas. Se trata de un posible discípulo, porque se limita a repetir casi todas sus fórmulas, aunque interpretadas de un modo más tosco. El primero podría aún llamar a engaño, pero en cuanto se analiza con un cierto detenimiento es perceptible un descenso tal en calidad que no se explica meramente por el cansancio al que antes aludíamos. Por ejemplo, la tela que aparece movida hacia atrás por el viento organiza más linealmente los pliegues de lo que hacía el maestro. Mientras en el tercer cofrade las diferencias son claras, se podría ya creer que en folio 35v. aparecen las primeras señales del cambio, pese a que persisten las similitudes.



Figura 4.
Miniaturista de Pedro Bonifàs, f. 42.

¿Qué explicación encontramos a esto? Desde luego, cabe que el buen miniaturista haya muerto o abandonado Burgos. Sin embargo, la proximidad de su discípulo o imitador es muy acusada, aunque con pérdida de oficio, por lo que es de suponer que no transcurriera mucho tiempo entre ese hipotético 1338-1345 aproximadamente, en que pinta el primero, respecto al segundo. La similitud de planteamientos es signo de que el sucesor era discípulo suyo y posiblemente ya había colaborado con él en alguno de los jinetes retratados hasta entonces, de modo que la transición se hubiera acusado sólo por una paulatina pérdida de calidad.

Pero más llamativa es la distancia entre ambos y el autor del citado jinete, Francisco Ferrández. Sin duda, sigue utilizando el modelo de caballero lanzado al galope de su antecesor, que se le habría impuesto como condición inexcusable. Sin embargo, su línea de dibujo es más gruesa y menos refinada. Sus colores más densos y profundos. Colorea la cara con mayor intensidad. El dibujo del traje es mucho más preciso y rico que el de su antecesor. No se trata de un gran artista, pero su oficio supera al del imitador del primer maestro. La incorporación de la mancha tonal en los rasgos de la cara y la densidad del color en general nos sitúa ante alguien que pudo haber tenido alguna noticia de lo italiano, entonces presente ya en Cataluña y Baleares, en buena medida, pero no por completo, desconocido en Castilla. No sabemos cual fue la razón por la que únicamente pintó este jinete, porque desaparece enseguida.

Lo cierto es que esta fugaz aparición nos sitúa claramente ante el modo de comportamiento de los cofrades. Cuando, por muerte o desaparición de alguno, otro viene a sumarse a los anteriores o simplemente porque es aceptado y quiere ingresar en la Cofradía, se le debe proponer si desea que figure su retrato. Bien un mayordomo, pero más probablemente él, eligen al miniaturista que debe hacerlo. Por eso alguno puede contratarse únicamente para un retrato, como sucede con éste. En cuanto al estilo, es más difícil establecer paralelos con otros lugares. Además, se distancia, tanto del miniaturista de 1338 como de los ingleses. Para nosotros, que tan mal conocemos lo que fue la miniatura castellana del siglo XIV, constituye un testimonio precioso, porque muestra que las pérdidas han sido grandes y que trabajaron artistas de distintas tendencias capaces de mantener un nivel de calidad bastante digno en una etapa que fue crítica para el ámbito de la Corona de Castilla.

El verso del mismo folio 36, igualmente estropeado, dificulta un análisis detallado, aunque es rotundamente claro que sigue activo este mal seguidor del primer artista y que será autor de las miniaturas posteriores, lo que hace más difícil de explicar por qué no se contó con el tercero.

38. Un estado de la cuestión con una valoración crítica del alcance de la medida, en J.A. BONACHIA, «El Concejo», en *Burgos en la Edad Media*, p. 389 y s.

39. MARTÍNEZ GARCÍA, *op.cit.*, p. 460.

40. P. AGUADO BLEYE, *Manual de Historia de España*, I, Madrid, 1958, 6a ed., p.616.

41. L. SUÁREZ, *Juan I, rey de Castilla (1379-1390)*, Madrid, 1955, p. 30.

42. L. SUÁREZ, *Nobleza y monarquía*, Valladolid, 1975, p. 54-55.

43. GARCÍA RAMILA, *op.cit.*, p. 6.

En folio 38 se da entrada a otro artista. En un primer momento podría recordar al autor del retrato de Francisco Ferrández, del folio 36, haciéndose en él aún más patente el conocimiento de ciertos aspectos de las corrientes italianizantes. No estamos temporalmente lejos de la *Crónica Troyana*, encargada por Alfonso XI, donde esta característica está bien marcada, aunque hasta ahora poco definida. Pero de nuevo el trabajo de tal artista resulta episódico, porque poco después se encargan de pintar en el manuscrito el grupo afecto o próximo al miniaturista de 1338, repitiendo sus fórmulas, pero rebajando su calidad. Ya en folio 39 todos están sustancialmente en esta línea, si bien son patentes ciertas diferencias entre ellos. Esto permite comprobar que los añadidos son resultado de encargos particulares o a través de los mayordomos de cada nuevo retratado y a partir de contratos con diversos miniaturistas que suelen llevar a cabo desde uno a cuatro jinetes. La torpeza de algunos alcanza cotas muy altas, como la del autor del folio 40, pese al interés puesto en recuperar el marco ordenador de los jinetes, como había hecho el primer artista y el autor del folio 38.

Probablemente, a estas alturas se habían producido o estaban produciéndose hechos muy importantes, que afectaron tanto a la ciudad como a toda la Corona de Castilla. Uno de ellos es la edición de los *Regimientos municipales* por parte de Alfonso XI, menos novedoso de lo que en otro tiempo se había dicho, pero destacado en la medida que sancionaba una práctica existente de gobierno de una oligarquía urbana, al tiempo que suponía una mayor intervención real en el gobierno de los municipios. En el Regimiento de 1345 se fija en dos el número de alcaldes, cifra que Enrique II subirá a seis en 1366. Alcaldes y regidores son de nombramiento real, aunque solía consultarse al Concejo antes de efectuarlo. También al escribano mayor lo nombraba el monarca[38]. El otro hecho fue la peste de 1348 y su incidencia negativa sobre la vida pública en Burgos, igual que en el resto de Castilla.

La peste, unida a la guerra civil de Pedro I y Enrique II, más otras circunstancias que no conocemos bien, determina que las cofradías sufran quizás ya en el último tercio del siglo XIV una cierta crisis. Los historiadores han citado indicios de esto desde comienzos del siglo XV, como se pone de manifiesto en 1416 con la unión entre la Cofradía del Santo Espíritu y Santa Catalina y la de la parroquia de San Esteban, por no tener suficientes miembros[39] para su conveniente funcionamiento. Por otra parte, conocemos la crisis artística castellana general, que se detecta en todas partes y alcanza a la hasta entonces potente ciudad de Burgos. Todos éstos y quizás otros más son motivos para este languidecer de la ilustración del códice, en contraposición al momento inicial. La mayoría de los miniaturistas que trabajan son de muy baja calidad, aunque esas presencias ocasionales de algunos buenos son signo de que existían. La miniatura tiene su correspondencia en las restantes formas artísticas. La excelente escuela escultórica burgalesa había mantenido un alto nivel en la primera mitad del siglo XIV, después de la brillantez del anterior. Ahora se produce un descenso en el número de obras y en su calidad, que mantiene a la gran escuela un poco lejos de los centros principales de producción. Otro tanto se diría de la arquitectura, mientras en la práctica casi desconocemos la pintura, a no ser a través de esta vertiente miniaturística.

Pese a lo dicho, en ocasiones se demuestra que era factible encontrar aún buenos artistas. Uno de ellos, al que llamaremos «miniaturista de Pedro Bonifás», es autor de tres de los caballeros que están en folio 42 (figura 4). El cuarto se debe a otro artista de deficiente oficio. El primero es Johan García, alcalde. El segundo, su hijo, Sancho García. Pero del tercero se nos dice que es «Pero Bonifas, hijo de Remon Bonifás, el Mayor, que fue camarero mayor del infante don Juan el que mató el rey Pedro en Bilbao». Sabemos que esta muerte ocurrió en 1359, si bien algún autor ha señalado que el lugar de la muerte había sido Carmona[40]. El infante Juan era hijo del rey Alfonso XI y de Leonor de Guzmán, razón de su muerte a manos de su hermanastro. Pedro murió en 1369. Por tanto, podría suponerse que la miniatura ha de ser posterior a 1359 y anterior a la última fecha. La peste negra comenzaba a verse como algo pasado, pero sus consecuencias se hacían sentir en todas partes y la crisis política estaba a punto de comenzar.

Estamos ante unas obras de nuevo plenamente inmersas en el gótico lineal de influjo nórdico, ajeno a lo italiano, pero resueltas con una notable firmeza de trazo y un intento de romper otra vez con la monotonía que impone el gran número de caballeros. Faltan en ellas algo de la elegancia curvilínea inicial. Por lo demás, como todos, el miniaturista de Pero Bonifás sigue el modelo creado por el miniaturista de 1338.

Sin embargo, no llegó ni a completar el folio, porque ya hemos visto que de nuevo se debe a un artista torpe la imagen del último cofrade. Pero peor es la situación que sobreviene inmediatamente después. En el verso del mismo folio un mal pintor volvió a crear el marco cuatripartito, pero fue incapaz de llevar a cabo nada de interés. Salvo que tengamos en cuenta que, después del nombre de cada jinete, añadió «que fue puesto aquí en la era de mil y CCCC e XVI». Lo que quiere decir que son miniaturas de 1378 o poco posteriores a esta fecha. Nuevos datos nos aclaran que, en folio 43, Johan Garcia de Espinosa fue colocado aquí en la misma fecha que los otros, pero ya por otro artista, mientras el tercero se colocó en 1381. Han transcurrido más de cuarenta años de la constitución de la Co-

fradía. Si sólo juzgáramos por lo que se nos muestra a través de las miniaturas, parece adivinarse un proceso de deterioro no muy acusado todavía, animado aquí y allí por la presencia ocasional de un aceptable artista.

Con la misma falta de homogeneidad van apareciendo otros cofrades. En folio 45 el segundo es Juan Rodríguez de Burgos, que se declara recaudador mayor de Diego López de Astúñiga, justicia mayor del rey. Inmediatamente después (folio 45v.), otro individuo pintado por diferente mano, Juan Fernández, manifiesta que es criado del mismo personaje. Diego López de Estúñiga en 1380 no era aún justicia mayor[41], mientras parece ser que detentaba este cargo en la batalla de Aljubarrota (1385). Sobrevivió a esta descomunal derrota y a la muerte de Juan I (1391), manteniendo el oficio con el monarca sucesor[42]. Esto quiere decir que las miniaturas deben ser posteriores a 1380, quizás a 1385, sin alcanzar el 1400.

Siguen los cofrades haciéndose retratar algunos años más hasta el folio 47v., que ocupan tan sólo dos jinetes. Uno está en la línea de siempre, el otro es completamente diferente. Se trata del que llamaremos «miniaturista de 1501». Un cuadernillo había comenzado en folio 45, del que falta un folio entre el 48 y el 49. Por tanto, no hizo falta añadir nada nuevo para que empezara a trabajar el miniaturista tardío. ¿Qué había sucedido?: la comprobación de lo antes dicho. Los cofrades y la cofradía no debían disfrutar de mucha salud económica y organizativa en el entorno de 1400. Muchos de ellos no habían querido ser representados y aquellos que habían elegido esa opción rara vez habían acudido a un artista que resistiera la comparación con el que había comenzado la obra. En una fecha imprecisa, pero que no debe rebasar el 1400, todo cesó. Nadie deseó ver su efigie en el libro, hasta que sobrevino la renovación de 1501.

Incluso ciertas prácticas habían decaído, como la de bofordar o bohordar, aunque los miniaturistas siguieran representando a los cofrades en esa actitud, según convenía en los estatutos. En 1388 se le dice taxativamente al rey Juan I que, si bien antes existían gentes en la ciudad que sabían ese oficio, ahora ya no se estilan[43]. Una etapa de la cofradía y de su ilustración había terminado. Quedan pendientes varias preguntas y son posibles algunas conclusiones.

Desde luego se ha podido ver como evolucionan la pintura y miniatura burgalesas entre 1338 y 1400 aproximadamente. La primera fecha se corresponde con la herencia de los últimos años importantes del brillante arte del siglo XIII prolongado hasta ese momento y aún algo más. Es una etapa bien conocida en la arquitectura, quizás aún más en la escultura. Aunque poco sepamos de la pintura, no hemos de descartar que tuviera un cierto interés, como lo demostrarían los restos del sepulcro de Mahamud, alguna tabla mal conservada de la colegiata de Covarrubias y la obra del miniaturista de 1338. Pero, a partir de aquí, casi todos los artistas más o menos ocasionales son de ínfima calidad. Con todo, es imposible condenar en bloque esta pintura, cuando de todas maneras trabaja el miniaturista del folio 38, no totalmente ajeno al italianismo y el que hemos llamado miniaturista de Pero Bonifás, porque su episódica presencia no nos hace sino lamentar que ninguna otra obra suya se haya conservado. Y, en definitiva, esto quiere decir que en el siglo XIV en Burgos se pudo recurrir al menos a tres miniaturistas de los que uno es excelente y los otros dos bastante aceptables.

La pregunta principal se hizo ya al comienzo. Se refiere a si los cofrades de 1338 y el miniaturista por ellos contratado son los responsables de la creación de este singular libro o si existía un modelo próximo. Y de nuevo hemos de mencionar la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal. He citado el ejemplar de la regla que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Allí uno es el códice que contiene la regla original, los nombres de los cofrades y los cambios a través de los años con el añadido de los que se incorporan. También se incluye una miniatura introductoria, la más usual en estas circunstancias. Por otra parte, un segundo manuscrito se llena con los retratos a caballo de los cofrades, pero solamente desde el siglo XVI. Diría más, probablemente desde 1531 o tal vez desde 1554. En el ejemplar de la regla (ms. 22.258), el primer cuadernillo contiene la primera y las listas de cofrades. Es en el segundo cuadernillo, que comienza en folio 12, donde se repiten varias veces las indicaciones introductorias a las nuevas listas. En folio 14 se presenta la lista de 1513. En folio 15, la de 1519. Y en folio 16v., la de 1531. A ésta debe corresponder luego el códice de las miniaturas (ms. 22.257), si no se incluyen ya cosas correspondientes a la lista de 1554 (folio 18v.).

Estas ilustraciones son completamente renacentistas. Cada folio se llena con un solo cofrade a caballo, contra los cuatro más usuales en la Cofradía del Santísimo y de Santiago. En momentos tan tempranos como folio 3v., se dice de Francisco de Salinas que «entró año de 1538», si bien poco después (folio 4v.) una larga inscripción explica: «Francisco Fernandez de Villegas entro por cofrade año de 1513. Fue hijo de Hernando de Miranda y de Beatriz de Villegas su mujer». Son pinturas de poca calidad, aunque en ellas nada queda del último gótico. Sin embargo, los caballeros llevan en la mano la pequeña lanza o bofordo, como los de nuestra cofradía. ¿Quiere decir que la copian o lo que hacen es seguir una tradición propia creada anteriormente? Desde luego, si trataran de recurrir a la Cofradía del Santísimo y de Santiago es difícil que tomaran como modelos a los jinetes de 1338, cuando en todos los sentidos debían sen-

44. Sigo la transcripción de García Ramila, *op.cit.*, p. 20.

45. Alonso de Cartagena, *Doctrinal de caballeros*, ed. J.M. Viña, Santiago de Compostela, 1995, p. 32-33.

46. En efecto, como me indica Don Matías Vicario, parece que en 1409 consta la existencia independiente de una cofradía de San Pedro.

47. He analizado esta situación en J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 266 y s.

48. Después de los antiguos trabajos de Post y Gudiol analizando la pintura gótica hispana general y más específicamente la burgalesa, en estos momentos contamos con un excelente estudio exhaustivo sobre nuestra época de P. Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, s.l., 1990, 3 vols., al que volveremos a referirnos inmediatamente al analizar estilísticamente al miniaturista de 1501.

tirse más cerca de las miniaturas que se llevan a cabo a partir del entorno de 1501. Y en éstas se cambia la lanza por una espada. Por tanto, todo apunta a la existencia de una tradición cuyo origen podría situarse en los siglos XIII o XIV. Dado que el miniaturista de 1338 recuerda en sus modelos, siquiera parcialmente, cosas anteriores a su trabajo, hay ciertas probabilidades de que los miembros de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal hubieran dispuesto en 1285 o poco después, al margen del cuadernillo de la regla, de otro códice donde se retrataran los cofrades. Este códice sería conocido por quienes constituyeron en 1338 la Cofradía del Santísimo y de Santiago, que lo tuvieron en cuenta. Naturalmente, estamos ante una hipótesis razonable, pero en modo alguno indiscutible. Lo cierto es que ese primer códice, si alguna vez existió, ha desaparecido. Y, de acuerdo con lo conservado, la calidad del libro de nuestra cofradía es muy superior a la del otro. Y en este caso no se trata de hipótesis, sino de comparar la mala miniatura con que se encabeza en 1285 la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal, con la del Juicio de la otra, en todo muy superior. Esta superioridad se extiende al cuadernillo del siglo XVI. Por tanto, en el caso de que la primitiva idea de representar a caballo a los cofrades hubiera partido de los miembros de la asociación del Gamonal, los de la Cofradía del Santísimo y de Santiago fueron capaces de conseguir siempre mejores miniaturistas que los primeros. Y ni aún sabemos si los cofrades de Gamonal recurrieron a su vez a un armorial noble previo desaparecido.

El miniaturista de 1501

El caballero primero del folio 47v. se ha pintado con la misma falta de gracia que casi todos los que vivieron a fines del siglo XIV. Si acaso, llama la atención su cabello. Sería la muestra más avanzada cronológicamente de los miniaturistas del primer grupo trecentista, aunque llegáramos a saber alguna vez que realizara su labor superando la barrera de 1400. Por eso el contraste con Andrés Ximénez, el segundo y último cofrade que se encuentra en el mismo lugar, es tremendo. Cien años habían transcurrido entre uno y otro. No se trata de que los artistas de 1500 fueran mejores que los antiguos, sino de que el miniaturista de Andrés Ximénez era muy superior a los que trabajaban en Burgos a fines del siglo XIV, sensiblemente inferiores también al miniaturista de 1338.

No se trata únicamente de que Andrés Ximénez haya invadido el espacio del siglo XIV en este folio, sino que él mismo forma parte de un cuadernillo que se inicia en folio 45 y se prolonga hasta el folio 51, faltando uno entre el 48 y el 49. Esta es la razón de que aún en folio 50 reaparezca uno de los viejos artistas rodeado por las magníficas figuras de 1500. En efecto, Pero Gonzales, uno de los dieciséis regidores de Burgos, que vive delante de la iglesia de San Lorenzo, fue pintado en el siglo XIV, aprovechando los folios libres del cuadernillo citado. Lo que no alcanzamos fácilmente a saber es cuál es el motivo que llevaba a dejar varios folios sin utilizar, para luego pintar en otro. Tal vez existía una programación acorde con los deseos expresos de algunos cofrades que luego no se llevaba a cabo por razones múltiples que desconocemos. En el manuscrito del siglo XVI de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal se abocetan o dejan casi en blanco las figuras de algunos caballeros ignorados, mientras más adelante se retratan otros ya completos y perfectamente identificados, lo que abonaría la opinión de que entre la idea que se tuvo en un momento y su realización mediaron razones desconocidas para nosotros.

Con la excepción del folio 50, es el nuevo artista el que se convierte en autor único y nuevo de un crecido número de jinetes, hasta alcanzar al folio 54. En él se inicia un nuevo y amplio cuadernillo que contiene la relación de cofrades del año 1501, fecha en la que se decide reformar y adaptar a los nuevos tiempos la antigua regla, que figura a partir del folio 54v. Terminada de transcribir, se reanudan los retratos hechos por el mismo artista al que bautizaremos como «miniaturista de 1501», ya que consta que en torno a esta fecha comienza a actuar y es el que posee más obra junto al miniaturista de 1338. Es con él el artista más destacado del libro y uno de los importantes de Castilla y España en las fechas en que actúa, esto es, en los años de gobierno de los Reyes Católicos.

La nueva redacción se hace eco de la crisis que las propias miniaturas señalaban. Después de indicar la conveniencia para los humanos de constituirse en cofradías y hermandades, aluden al mal tiempo pasado: «la dicha hermandad e confradía ha venido en grand diminución e cayda. e por esto los confrades que oy somos en la dicha confradía queriendo remediar a lo menos para lo venidero el servicio de Dios», deciden renovar la regla y la cofradía[44]. Varios puntos conviene señalar de la nueva redacción, porque de tal se trata, no de un mero añadido o aliño de la antigua.

En primer lugar, sigue teniendo el tono elitista del pasado. Pueden ser cofrades todos los cargos públicos de la ciudad, así como los caballeros que tuviesen vasallos. Se preveía, con un carácter más restrictivo, que se aceptara hasta seis licenciados y doctores. Esto no deja de tener interés, porque probablemente expresa un nuevo estado de opinión. El hombre de leyes siempre tuvo un puesto en la sociedad medieval, pero lo cierto es que la administración de los Reyes Católicos procuró

«profesionalizar» más ciertos cargos públicos, al tiempo que cuidaba de su buen funcionamiento como instrumento al servicio de su política de ordenación y se incrementaba el número de sus miembros. Quizás en esta situación hay que entender la entrada de profesionales en una cofradía de caballeros-mercaderes, oligarquía urbana de una de las ciudades más ricas de la Península en la época de Isabel y Fernando. Por otra parte, esto será un acicate para el miniaturista que tendrá la oportunidad de crear alguna de sus mejores figuras en el retrato de letrados, vestidos sin la ostentación de los caballeros y cabalgando animales menos adornados que los otros.

Es también interesante para la ilustración el que no se vuelva a hablar de bohordar o bofordar. Se ha comentado que la costumbre de hacerlo y la presencia de buenos bofordadores va desapareciendo y en 1388 no se encuentra ninguno en la ciudad. Es natural que si se trataba de algo que pertenecía al pasado y que no tenía sentido ahora, se borrara de las disposiciones de la regla reformada. Por eso veremos a los cofrades vestidos con armadura, pero portando con frecuencia una espada en vez de la lanza corta antigua. Recuérdese lo que decía el obispo Alonso de Cartagena a mediados del siglo XV, hablando de los caballeros y las cuatro virtudes que debían poseer: «Espada es arma que muestra aquellas cuatro significaciones que ya avemos dicho (cordura, fortaleza, mesura y justicia). E porque el que ha de ser cavallero deve aver en si aquellas cuatro virtudes, establecieron los antiguos que rescibiesen con ella la orden de caballería, e non con otra arma»[45]. Por fin, hay que recordar que ahora la regla no se pone sólo bajo la protección de Santiago, sino que san Pedro es el otro santo, resultado de la unión de dos cofradías que anteriormente hubieron de ser distintas[46]. De este modo se festeja a los dos apóstoles tantas veces como sea necesario, mientras el miniaturista ha de representarlos a ambos. Hay otros cambios seguramente de interés, pero que no afectan a las miniaturas.

La nueva situación convierte los cuadernillos anteriores, que ya habían crecido con el paso del tiempo, en un códice de cierta extensión. Los folios aún limpios de imágenes que restaban del período anterior, en vez de ser utilizados para transcribir en ellos la regla reformada, se llenan con retratos de los nuevos cofrades, mientras se dispone un cuadernillo diferente, como se ha dicho, para escribir en él los renovados textos. Serán doce folios que elevarán a 65 el número total. En realidad debían ser más en origen, pero alguno se ha perdido, así como varios del mismo cuadernillo. Cuando éste se concluyó, se añadió un bifolio (66-67), que también ha desaparecido hace tiempo. Se siguieron sumando hojas a medida que avanzaba el tiempo. Pero es evidente que el gran momento de renovación de la Cofradía hay que situarlo entre 1501 y 1531, desde el punto de vista artístico. Incluso habría que reducir más al entorno de 1501 la etapa más brillante de la miniatura, sobre todo en lo que afecta a la abundancia de la ilustración y a su excelente calidad.

Estos son años destacados del arte hispano de época de los Reyes Católicos, superada la grave crisis de la guerra civil de sucesión a raíz de la muerte de Enrique IV en la que participó de modo tan activo la ciudad, dividida en sus lealtades. Quizás se pueda afirmar que desde hacía veinte años Burgos era el centro artístico más importante de toda la Península. Siendo importantes sus empresas arquitectónicas, lo son en mayor medida las de escultura hasta el punto de que se constituye en el centro más activo y de calidad de todos los reinos, debido a la presencia de Gil Silóe, Simón de Colonia, el Maestro de Covarrubias y otros anónimos escultores, situación reforzada por la importación de piezas de los Países Bajos, así como por la más tardía llegada de Felipe Vigarny. También es interesante como taller de pintura y orfebrería, mientras conocemos peor, una vez más, lo que fue la ilustración del libro. Es a través del códice de la Cofradía de Santiago y san Pedro, como se pone de manifiesto que también existían excelentes iluminadores de códices[47]. Será con otros manuscritos, pero asimismo con la pintura sobre tabla, con los que habrá que establecer las semejanzas[48].

Si queremos seguir un orden lógico, habida cuenta que nos referimos siempre al miniaturista de 1501, hay que olvidar momentáneamente que su presencia en el manuscrito se detecta ya en el folio 47v., para trasladarnos al 54v. Aquí se mencionan los nuevos cofrades de 1501 encabezados simbólicamente por los reyes Isabel y Fernando, cuyas armas figuran en el centro, incorporada naturalmente la granada que las completa desde 1492. Luego, el miniaturista ha creado varias viñetas o franjas ornamentales en la zona central y en el lado izquierdo. Este sistema de valorar el inicio de la nueva etapa es completamente normal. La orla profusamente decorada había alcanzado a lo largo del siglo XV una extensión extraordinaria, así como diferente de la etapa anterior. Se puede decir que hasta 1475-1485 era común el sistema que vemos aquí. A partir de entonces, el trabajo del llamado Maestro de María de Borgoña, sea o no el supuesto Nicolás Spierinc, y la escuela de Brujas, había introducido un cambio sustancial, haciendo destacar con sombreado sobre un fondo uniforme de color, diversas formas vegetales y animales, en un buscado trampantojo. Desde este momento se utilizó indistintamente un sistema u otro, prevaleciendo, por ejemplo, el antiguo en Francia. En España se conoció el sistema, pero se adaptó tardíamente. A mi juicio fue la llegada a Castilla del *Libro de Horas de Isabel la Católica*, conservado en Cleveland, y el extraordinario *Breviario* de la mis-

ma reina, hoy en la British Library de Londres (ms. add. 18851), lo que motivó que los miniaturistas al servicio de la reina incorporaran este tipo de ornamentación en fechas próximas a 1494-1496. Por tanto, se conocía el sistema cuando el artista burgalés creó esta página. Sin embargo, no se hace eco de ello y continúa con el sistema anterior. Por otra parte, estas orlas son algo menos cuidadas que las que a continuación comentaremos, faltando al mismo tiempo algunos de los elementos figurativos presentes en aquéllas. Podría querer decir que el miniaturista director las dejó parcialmente en manos de un colaborador, reservándose las figuras grotescas.

En 1494, el excelente miniaturista del *Libro de la Cofradía de Santa Maria de la Creaçon* (catedral de Burgos) utilizaba exactamente el mismo sistema: numerosos tallos vegetales que se abren en flores o se incurvan y contracurvan, dejando superficies que se llenan con otros elementos ornamentales entre los que puede haber otras flores, objetos y animales. En aquel caso una parte del ornamento se justificaba en relación con el tema central, como los evangelistas o el rey David, pero en el *Libro de la Cofradía de Santiago y san Pedro* todo es adorno.

A la derecha del escudo está una *grilla* de forma característica: cabeza humana con patas, de cuya parte superior surge un largo cuello con cabeza de ave. Las *grillae* vienen del mundo antiguo, donde ya Plinio las cita o, mejor, las sugiere[49]. No son comunes en el románico, pero se recuperan en el gótico, donde se pueden considerar casi populares a fuerza de repetirse en los más variados códices. Este tipo específico es bastante común y pervive más allá de la Edad Media, en el imaginario grotesco, hasta el siglo XVIII. No es necesario buscar en él un significado preciso, porque no lo tiene nunca, salvo casos específicos. Al otro lado hay una lechuza, tambien normal entonces. Aunque es un animal que significa la vigilancia y está relacionado con Palas Atenea, su presencia en estos otros medios suele desproveerla de sentido, aunque no debe desecharse alguna alusión al primero de los mencionados.

En el tramo vertical se distingue un pavo real próximo a una especie de recipiente. De nuevo es un tema de vieja historia, sobre todo propio de la alta Edad Media, donde con él se alude a la inmortalidad, precisamente cuando se ve cerca de una copa o algo semejante. Pero hay que pensar, una vez más, que no tiene otra función aquí que la decorativa. También se encuentra otra ave menos significativa. Lo más singular podría ser el híbrido humano-cuadrúpedo. Desde muy antiguo la idea de relacionar al hombre con el animal reviste un carácter muy especial, donde con éste se expresa la bajeza de los sentidos en aquél. Por otra parte, en nuestro caso, no se ve claramente si el personaje lleva una especie de bonete o lo que vemos es una amplia tonsura. Esto segundo sería probable, porque parece vestir parcialmente ropas semejantes a las de un franciscano. De ser así estaríamos ante un tipo no muy frecuente, pero que se da en diversas circunstancias en las que se quiere criticar la vida poco edificante de algunos miembros de las órdenes mendicantes. Se figura no sólo en los márgenes de manuscritos, sino en las misericordias de los coros de madera. Incluso recordaría que la posición de sus brazos se aproxima al del sexto o el quinto modo de orar según santo Domingo de Guzmán, como consta en el *De modo orandi*, o es un similar gesto litúrgico[50]. Pero, de nuevo en nuestro caso, es difícil decir si esta crítica estaba en la mente del ilustrador o sus promotores. En todo caso, es bastante normal que lo que en un momento es motivo de censura, en otro se convierte en elemento burlón y lúdico, como sería probablemente nuestro ejemplo, donde el artista quiere divertir, recurriendo a un signo que cualquiera podía entender en su tiempo.

Más importante es el folio 59 (figura 5), en el que se comienza a copiar la regla reformada. Las viñetas ocupan todos los lados y rodean la caja de la letra. En la zona superior hay una arquitectura con arco muy rebajado, como si viéramos un interior con balcón y un exterior al que se asoman los santos Pedro y Santiago. El muro del fondo figura que está tapizado y en su zona superior se ven diversas letras, que podrían transcribirse así, completando algunas zonas que faltan: «IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONUS EORUM ET IN FINIS TERRAE»[51]. Se trata de un versículo del Salmo XVIII, concretamente el número 5. Fue utilizado casi en la misma forma por San Pablo en «Romanos» X,18. En el inicio del salmo se afirma que los cielos declaran la gloria de Dios. A partir de aquí diversos padres de la Iglesia identifican simbólicamente estos cielos con los apóstoles o los evangelistas. San Agustín es partidario de la segunda opinión[52]. Sin embargo, a nosotros nos interesa más la otra, porque se entiende además que con la frase mencionada se alude a la predicación por parte de los apóstoles del Evangelio por toda la faz de la Tierra. Adquiere perfecto sentido su ubicación en este inicio del estatuto modificado.

San Pedro lleva en la mano las llaves y presenta esa imagen característica de anciano tonsurado con pelo blanco y barba. Delante tiene en las manos un libro abierto, alusión a sus epístolas. Santiago es, una vez más, el peregrino clásico, con el bastón típico y el sombrero en el que se ve una concha o vieira. Quiero llamar la atención sobre las dos maneras como se pinta el pelo. Por una parte, parece normal, con líneas en las que se verían las hebras del mismo, como en la cabeza de Santiago. Pero en la barba de Pedro hace un punteado de pequeñas manchas blancas destacadas sobre otro color. Men-

49. J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, Madrid, 1983, p. 15 y s. PLINIO, *Historia Naturalis*, XXXV, 37, 114. «El mismo (Antiphilus) pintó en obras lúdicas un personaje llamado Gryllus de vestimenta ridícula, de donde viene el nombre genérico de gryllas dado a este tipo de pinturas». (PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle. Livre* XXXV, ed. y trad. J.M. Croisille, París, 1985, p. 85.)

50. Véase más en general, I. MATEO, «La sátira religiosa en las sillerías de coro góticas españolas», en *Archivo Español de Arte* XLVII (1974), p. 301-315. Respecto al texto dominico citado, hay que indicar que tuvo una amplia difusión. Redactado en latín, se hizo una traducción al castellano (s. XIV). Un excelente códice conservado en la Biblioteca Vaticana (Cod. Ross. 3), n. 1400, se ilustra con cada uno de los nueve modos de oración. Éstos se encuentran con variantes en obras diversas y se ha intentado demostrar que Fra Angélico los utilizó en sus frescos de San Marcos de Florencia. Véase el texto en S. TUGWELL, O.P., «The nine ways of prayer of St. Dominic: A textual study and critical edition», *Medieval Studies* 48 (1985), p. 11-114. Su aplicación al caso de Fra Angélico en W. HOOD, «Saint Dominic's manners of praying: Gestures in Fra Angelico's cell frescoes at St. Marco», en *The Art Bulletin*, LXVII (1986), p. 195-206.

51. Una vez más debo a la amabilidad de Don Matías Vicario la transcripción correcta del texto que yo había leído deficientemente.

52. SAN AGUSTÍN, *Enarraciones sobre los Salmos (1º)*, ed. B. Martín Pérez, B.A.C., Madrid, 1964, p. 176.



Figura 5.
Miniaturista de 1501, f. 59.



Figura 6.
Miniaturista de 1501, f. 49.

ciono esto porque la técnica se repetirá en alguno de los gorros que cubren la cabeza de ciertos jinetes y es una prueba más entre las varias que podrían aducirse para comprobar que en ambos casos el autor es el mismo miniaturista.

En cuanto a la zona marginal, no cabe sino insistir en lo dicho anteriormente. El sistema se repite. Cambia alguno de los personajes, como el híbrido de obispo y cuadrúpedo. Su significado original estaría en la misma línea de la vista en el mendicante, pero, igual que entonces, hay que ver menos un deseo de crítica que un juego y una broma que mueve a risa. El fraile híbrido tampoco falta y la insistencia en presentarlo asegura al menos que su visión debía producir algún efecto en los que normalmente habían de encontrarlo así reflejado, esto es, los cofrades y algún clérigo afecto a ellos y al desarrollo de los asuntos religiosos de la hermandad. El escudo con una cabeza grotesca, derivado de la cabeza de Gorgona generada en el mundo antiguo, destinado a aterrar al enemigo, es muy frecuente en todas las formas artísticas de la época.

El segundo y más amplio capítulo de actuación del maestro consistió en continuar o reanudar la serie de jinetes cofrades que ya conocemos desde 1338. Ante todo, hay que decir que este Andrés Ximénez citado en el folio 47v. no figura entre los primeros cofrades de la reforma de 1501. Además, no existe un orden a la hora de representar a otros de acuerdo con la lista que figura en folio 54v. Una explicación a esta situación podría ser que alguno de los cofrades, tal vez el mismo Andrés Ximénez, quiso volver a las costumbres abandonadas desde tanto tiempo atrás y encargó sin más su retrato. Esta iniciativa fue seguida por otros, entre los que cuentan personas como Alonso Díaz de Cuevas que se encuentra en folio 48, como alcalde mayor, figurando sin embargo en la lista escrita con el número 21 de orden, con el mismo título de alcalde al que se une el de criado de su majestad y entallador de la casa de la moneda. Con la tendencia al orden de estas listas, ¿por qué había de ser el segundo en ser representado, mientras figuraba en el número 21 general? Se entendería si hubiera sido una decisión propia la de retratarse antes de que se consolidara la reforma. Al seguir perteneciendo a la cofradía en 1501 se le cita con todos sus títulos, mientras quizás Andrés Ximénez ya no lo fuera o hubiera muerto. En resumidas cuentas, que cabe la hipótesis de que el miniaturista haya comenzado a trabajar algo antes de 1501 en los retratos, continuando ese año con la regla nueva y las imágenes restantes y prolongando su actividad más allá de esa fecha. Estaría al servicio de la cofradía unos cuantos años.

El retrato de Andrés Ximénez nos da ya la efigie tipo que se repetirá, como había sucedido con el miniaturista de 1338. El caballo hace una corbeta. Va encobertado, pero es todo su cuerpo el que se cubre con una tela rica roja adornada con cruces, donde sólo en el borde aparecen los mismos elementos heráldicos del escudo. La cabeza, cuidadosa y plásticamente modelada, con un gesto hosco algo humano, culmina en un penacho de plumas de extraña desmesura. También sobre la tela y a la altura del lomo se ve un extraño objeto, que se repetirá en casi todos los restantes caballos encobertados.

El jinete viste armadura metálica, lo que no había ocurrido con sus antecesores, aunque en este caso toca su cabeza con un gorro que se supone de piel en el que utiliza el sistema señalado para la barba de Pedro, de manchar el fondo con un color plateado o grisáceo, sobre el que puntea con bastante materia en blanco. También termina en un penacho de similar aspecto, mientras por la espalda asoman unas larguísimas bandas que finalizan en otra especie de plumas igualmente, produciendo un efecto de exceso del que hay que responsabilizar más a los cofrades que al artista. Con su mano derecha blande una espada, mientras con la otra sostiene el escudo en el que figuran sus armas. Toda la superficie pintada produce el efecto de que se ha pintado con bastante densidad de materia. Esto se patentiza más en la cara, detalladamente modelada, como si se tratara de una pintura al óleo sobre tabla, más que de una miniatura.

En todo es semejante la efigie de Alonso de Cuevas (folio 48) que ocupa él solo el folio completo. Incluso se repite esa especie de gesto adusto y expresivo del caballo, que se convertirá en normal y aún casi grotesco en los otros. Ambos cofrades parecen cortos de talla.

En 1338 difícilmente debe hablarse de retratos, salvo en Italia, si entendemos como tales aquellos que reflejan los rasgos individuales de cada uno. Pero en 1501 todo había cambiado profundamente. El retrato en este sentido se había constituido como género. Se cultivaba en toda Europa, desde Italia, con particularidades propias del renacimiento, hasta los Países Bajos, incluyendo Francia. Sin embargo, cabe indicar que aquí la aceptación había sido relativa y los retratistas oficiales de la corte, como Miguel Sittow o Juan de Flandes, venían del norte de Europa. Pintores excelentes, como Bartolomé Bermejo, eran capaces de llevar a cabo figuras espléndidas parejas a las nórdicas, pero lo común todavía era que la mayoría siguiera repitiendo imágenes de rasgos convencionales y genéricos. El excelente miniaturista de 1501 tampoco retrata, en el sentido moderno de la palabra. La fisonomía de todos los caballeros presenta características muy similares: rostro redondo, visto de tres cuartos, con pómulos marcados obtenidos con tonos blancos densos y ojos no muy grandes, asiluetados de línea, boca menuda de labio inferior carnoso, nariz aceptable-

mente regular. Obtiene así cabezas de gran volumen, pero escasamene individuales.

En el folio siguiente son excelentes los dos nuevos cofrades, aunque existe una tediosa uniformidad en los gestos. Las telas que cubren el caballo del primero, Pero Martínez de Burgos, se pliegan en una zona de modo muy aceptable, con uso de tonos oscuros. El segundo, Juan Martínez de Burgos, se dice «comendador de la orden de Santiago», por lo que sobre la tela que lleva cubriendo la armadura se ve la cruz de Santiago y sobre el azul de la cobertura del animal, las conchas de vieira correspondientes (figura 6).

En folio 49v. se ha alterado el hasta entonces inamovible gesto de ir hacia delante. En este momento Francisco de Lerma y Juan de Lerma caminan hacia atrás. El primero lleva tambien yelmo sobre la cabeza, mientras la actitud de la mano levantada con la espada amenazante es la misma.

Después del paréntesis del folio 50, recto y verso, con los viejos jinetes dibujados por inhábiles manos góticas, reaparece el miniaturista de 1501, contraponiendo ahora a dos cofrades que cabalgan en direcciones contrarias en folio 51. Siguen otros semejantes. En folio 52v. por vez primera se acomodan cuatro caballeros en el folio, enfrentados entre si dos a dos. Los del lado derecho se ven completamente de perfil, lo que permite comprobar que la regularidad de rasgos que parecía advertirse en el tres cuartos era falso, porque el artista tiende a hacer las narices de perfil nada recto, respingonas en alguna ocasión. En folio 53 debió ocuparse únicamente la parte superior, porque más adelante, ya en tiempos de Carlos V probablemente, se añadió un nuevo jinete completamente renacentista, el regidor Diego de Curiel, ajeno a todo lo visto hasta ahora.

Los dos últimos folios son independientes de los demás. Luego comienza el largo cuadernillo en el que se escribe la nueva regla. Terminada su copia y citados los primeros cofrades, algo más adelante continúa la cabalgada. El folio 68 (figura 7) es uno de los más interesantes, donde se ponen a prueba las capacidades del artista. Los cuatro jinetes se oponen dos a dos. El primero, Alonso de Cartagena, se gira de manera que vemos su rostro completamente de frente. Además lleva una especie de pica en vez de la usual espada. Pero es más notable el caso del doctor Juan de la Torre, uno de los seis doctores y licenciados que pueden formar parte de la cofradía. Ha renunciado a esas vestiduras militares de otros compañeros. Viste el traje que le corresponde como profesional y su caballo, que no va encobertado, camina a un paso tranquilo. La masa del animal es proporcionada, dando la impresión de ser corpulento y algo pequeño de talla. Juan de la Torre no porta el escudo de armas, que se le ve colgado a un lado. Todo esto permite un retrato ponderado, donde diversas calidades como



Figura 7.
Miniaturista de 1501, f. 68.

la de la piel del animal o la textura de la vestidura del letrado se obtienen con excelentes resultados, poniendo de manifiesto el buen oficio del miniaturista. Con el cuarto jinete, el regidor Pedro de Arceo, ha intentado romper la monotonía de rasgos de casi todas las excelentes cabezas.

En el verso del mismo folio se repite la idea de los cuatro jinetes. Es lástima que el folio 69 haya sufrido deterioros por probables humedades, porque en él se encuentra otro de estos profesionales, Diego Sánchez del Castillo, que también hace caminar al paso a su cabalgadura, destacada imagen de quien se dice que fue regidor y, según la inscripción más torpe añadida con posterioridad, «del consejo de los reyes católicos y su alcalde de cor-

te». Es una imagen magnífica en la que no se ha renunciado a encobertar al caballo.

Las figuras continúan en otros folios advirtiéndose, como en el caso del miniaturista de 1338, un ligero deterioro en la calidad, sin que ello implique otra cosa que cansancio. Se llega así al folio 71 (figura 8). Una vez más, parece que el orden se disloca por motivos no siempre claros. Los tres jinetes han sido pintados por dos miniaturistas. Los dos primeros, Diego de Soria y Johan de Arceo, son obra de alguien que conoce bien la forma de hacer del miniaturista de 1501, por lo que habría que suponer la existencia de un discípulo suyo que empezó a trabajar después de que dejara de hacerlo él. Desgraciadamente, la imagen del segundo está algo dañada y, seguramente, retocada en la cara, pero hay signos diferenciados suficientes para esta nueva atribución. Ninguno de ellos, igual que el tercero, figuran en la lista de 1501. En la de 1531 hay un Diego de Soria, regidor, igual que el nuestro, y además un Sebastián de Buezo, escribano de la cofradía, mientras el tercer jinete lleva el mismo nombre con el añadido de su oficio de escribano del concejo. El otro no figura en las listas escritas. Esto quiere decir que en 1531 vivían ambos y el segundo había dejado de ser regidor del concejo para pasar a serlo de la cofradía. En todo caso, no indica que fueran pintados en esta avanzada fecha, aunque lo fueran con posterioridad. Volveremos sobre ellos. De momento se trata de un paréntesis, porque en folio 72 vuelve el miniaturista de 1501 y sigue así hasta el folio 74. Además, se trata de representar cofrades de la lista inicial.

Termina aquí la labor de ese excelente artista. Estamos ante un pintor del último gótico burgalés. En la ciudad trabajaba en 1494 un buen miniaturista, el autor del varias veces nombrado *Libro de la Cofradía de Santa María de la Creaçon*, cuyo estilo, a mi juicio, presenta cierta similitud con algunas pinturas del llamado Maestro de Villalonquéjar[53]. Con esto quiero indicar la relación que seguramente existió entre pintores y miniaturistas activos en la ciudad, aún creyendo que algún pintor pudo actuar como miniaturista en circunstancias ocasionales. No obstante, el autor del *Libro de Nuestra Señora de la Creaçon* nada o poco tiene que ver con el miniaturista de 1501. Si las orlas presentan ciertas semejanzas, son más propias de la época que consecuencia de una misma autoría, como en apariencia podría creerse.

Pero disponemos de otra obra tan importante al menos, con la que es factible establecer algún elemento de comparación más preciso. Me refiero al *Pontifical de Luis de Acuña* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 18-9)[54], supuestamente propiedad de este obispo, aunque no se encuentra entre los libros que figuran en su biblioteca a la hora de la



Figura 8.
Discípulo del miniaturista de 1501 y miniaturista de Sebastián de Buezo.

53. El artista fue definido así por P. SILVA, *op.cit.*, p. 467 y s. Entiendo, no obstante, que bajo ese apelativo se esconde más de un pintor. El paralelo que pretendo se establece sobre todo con las pinturas que constituyen los restos de un retablo dedicado a la Virgen custodiados en la iglesia de Santo Tomás de Covarrubias y montados en un retablo posterior (SILVA, p. 485 y s.), como he comentado en otra ocasión (YARZA, *Reyes Católicos*, p. 283).

54. Últimamente, L. HERRERO, en *Reyes y Mecenas, Los Reyes Católicos- Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España (Toledo 1992)*, Madrid, 1992, nº 96, p. 363-364. También, B. GARCÍA VEGA en *El Testamento de Adán*, Valladolid-Lisboa, 1994, nº 30, p. 153-155. Una descripción de su contenido con mención de todas sus ilustraciones en J. JANINI, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969, nº 194, p. 238 y s., quien alude a los escudos del obispo y la ciudad.

55. Poseyó este prelado una excelente biblioteca en la que abundaban los libros de leyes. Sin embargo, en la mención de todos que se hace en la almoneda de sus bienes, no hay ningún pontifical. Es de suponer que, bien lo habría donado previamente a la catedral de Burgos, bien había quedado en manos de su pariente Antonio de Acuña u otro cualquiera. Sobre esta biblioteca, N. LÓPEZ MARTÍNEZ, «La Biblioteca de Don Luis de Acuña en 1496». *Hispania* XX (1960), p. 81-110.

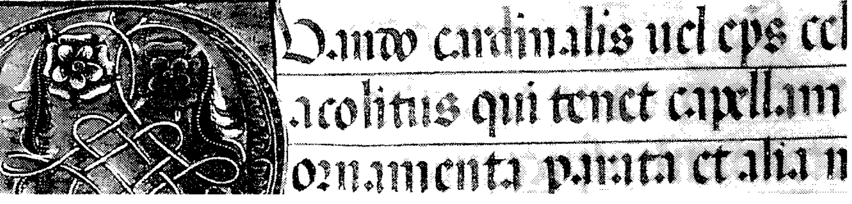


Figura 9.
Pontifical de Luis de Acuña. Miniaturista de 1501(?), f. 12.

muerte[55]. Está muy ilustrado con iniciales alusivas a los textos, como es común a otros pontificales de su tipo, pero además incluye varias miniaturas de mayor tamaño que son más fáciles de comparar con nuestro libro.

Asi, en folio 12 (figura 9) hay una escena protagonizada por un cardenal en el interior de una iglesia. Es visible que el tipo de tonos grisáceos y las columnas del mismo color con capiteles y molduras doradas se asemejan a las que figuran en la miniatura de los santos Pedro y Santiago de la cofradía (folio 59v.). Por otra parte, existe un repertorio de figuras masculinas en las que se reconocen rasgos similares a los señalados a nuestros caballeros, como las cabezas redondas, los ojos muy marcados con línea, las narices aparentemente regulares cuando se ven de frente o tres cuartos, pero algo respingonas si están de perfil o casi, como la del mismo cardenal. El modo en que se marcan los brillos de la tela rica que visten se lleva a cabo con destellos en líneas doradas y se encuentran asimismo en las telas que cubren los caballos o que son propias de los licenciados y doctores del *Libro de la Cofradía*. En buena parte es razonable creer que se trata de fórmulas de época, pero las semejanzas en algún caso sobrepasan este estadio.

No me atrevería a decir que estemos ante el mismo miniaturista, pero desde luego al menos es uno muy próximo. No hay datos de cuando se hizo el Pontifical. Debe ser anterior a 1495, fecha en que muere el obispo, y posterior a 1480, en que algunas estampas de Schongauer que se utilizan como modelo en la Crucifixión (folio 22v.) se supone que llegan a España. En definitiva que, si se tratara del mismo miniaturista, su labor aquí es anterior a la que lleva a cabo en el libro de la Cofradía del Santísimo y de Santiago.

Más genéricas son las semejanzas entre las iniciales que no reciben figuración, como la de la misma escena que protagoniza el cardenal. Cabría decir otro tanto de la decoración marginal, aunque los contactos son evidentes en el tipo de tallos, en ciertas flores (no todas) o la clase de aves. Naturalmente, si el Pontifical es anterior a 1495 es normal que el artista aún no hubiera conocido el tipo de ornamentación que procede de Brujas y del entorno del Maestro de María de Borgoña, que, como hemos comentado, llega a la corte de Isabel hacia 1494-1495 y se acusa por vez primera en 1496. No obstante, es muy probable que el obispo lo haya encargado en la última etapa de su vida. Entre 1488 y 1489 instituía la capilla de la Concepción en la catedral burgalesa. Quedó constancia del acto en un notable documento de diez folios que se adornan (folio 2) con una inicial I en la que se figura el Abrazo de Joaquin y Ana ante la puerta Dorada. Su autor es un artista distinto del que llevará a cabo el Pontifical, e inferior a él. ¿Hemos de suponer que Acuña acudió indistintamente a uno u otro o que el documento institucional es anterior al otro? Creo que la respuesta correcta es la segunda, lo que indicaría que el miniaturista de 1501, de ser autor de ambas obras, no comenzó a trabajar para Acuña antes de 1490[56]. En 1501 ya podía haber incorporado el nuevo repertorio decorativo, pero sabemos que estos artistas en cuanto llegaban a hacerse con uno y convertirlo en propio, raramente lo modificaban, como no se dieran circunstancias muy especiales. Por tanto, es normal que en el libro de la cofradía burgalesa siguiera utilizando su antiguo repertorio, cosa, por otro lado, que no indica ningún arcaísmo especial, porque en otros lugares importantes, tales como Francia, parece detectarse

56. Esta copia se conserva en la Hispanic Society de Nueva York (B2573). Ha sido estudiada por Ch.B. FAULHABER, *Medieval manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1983, I, nº 128, p. 127-128; II, lám. Va. Por cierto que Faulhaber confunde la escena creyendo que se trata de María y José, cuando estamos ante la historia apócrifa que protagonizan los supuestos padres de la Virgen, y que se considera entonces como relacionada con la concepción inmaculada de María, como se ve en el retablo de Gil Silóe de dicha capilla.

57. J. San Martín, «Contratos sobre siete corales y las vidrieras del crucero de la catedral», en *Boletín Institución Tello Téllez de Meneses*, 1985, p. 174-192; J. Yarza Luaces, «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca», en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, p. 110 y s.

58. Pastoureau, *op.cit.*, p. 33-34.

59. Silva, *op.cit.*, III, p. 725 y s.

60. Es dudoso que sea el mismo Ferrand el pintor que se cita dos veces en 1465 (Silva, III, p. 1004 y s.)

61. Silva, *op.cit.*, III, p. 1010 y s.

una cierta resistencia a adaptarse a las modas flamencas. Por todo lo dicho, con cierta cautela tendería a creer que el autor de ambos conjuntos podría ser el mismo, aunque existiría una distancia cronológica entre un trabajo y otro. Un examen minucioso del modo en que se presentan las orlas en ambos documentos indica que existen varias similitudes, no ya en los más genéricos tallos vegetales, sino en las flores o frutos, como esa especie de mora de perfil triangular o trilobulado, frecuente en la orla de san Pedro y Santiago, del *Libro de la Cofradía*, e igualmente en el *Pontifical de Acuña*. Entre las figuras del reino animal no hay ninguna que se repita, salvo algún ave y un pavo real. Las figuras mixtas de hombres con parte animal son comunes a ambos manuscritos, pero no hay dos que se asemejen. Podría ser algo más refinado el dibujo en el Pontifical, dentro de una línea similar.

¿Existieron miniaturistas en Burgos que en tiempos de los Reyes Católicos pudieron trabajar exclusivamente en la ilustración de manuscritos? Desde luego, la documentación conservada nos asegura la presencia de estos profesionales en diversos lugares, sobre todo relacionados con catedrales y grandes monasterios dispuestos a renovar ahora sus cantorales. En lugares tan importantes como Palencia no debían existir, cuando, al llevar a cabo un conjunto de corales para uso de la catedral, el contacto se estableció con un Alonso de Tapia activo y residente en Valladolid[57] en 1502. Pero en esta última ciudad, por el contrario, vivía al menos éste. Burgos tiene entonces la suficiente entidad como para sostener a algún artista de tal profesión. La prueba está en la persona de quien hablamos, la presencia de otra que ilumina el libro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Creaçon y la existencia de un posible discípulo del miniaturista de 1501. Lo que podría ocurrir es que alguno de ellos fuera pintor sobre tabla. De todos los que conocemos trabajando en Burgos, a mi juicio, el que más se le aproxima es Diego de la Cruz, y no en todas sus obras. En el tríptico de la Epifanía conservado en la catedral, una de las tablas laterales está dedicada a san Julián el Hospitalero. Es aquí donde las semejanzas son mayores, siempre lejos de las identidades. Los años de trabajo de Diego de la Cruz coinciden aproximadamente con los del miniaturista.

Si el *Pontifical de Luis de Acuña* y esta parte del libro de la cofradía son del mismo artista, habría que suponer que su labor se desarrolló entre 1485-1490 y poco más de 1501. Los artistas que le van a seguir, trabajando más episódicamente para la cofradía, están más o menos en su línea o en líneas deudoras parcialmente del último gótico. El cambio radical se encuentra hacia 1520, por lo que es de suponer que nuestro artista apenas debió sobrepasar esa fecha significativa de 1501.

La miniatura entre el último gótico y el primer renacimiento

En folio 71 (figura 8) nos hemos encontrado con nuevos miniaturistas. Uno era autor de los dos primeros jinetes y su estilo era muy próximo al de nuestro maestro. El hecho de que uno de los retratados formara parte de la lista de 1531 y no de la de 1501, nos proporcionaba algún dato, pero nada importante, porque quería decir simplemente que era posterior a la fecha más antigua y anterior a la otra. En folio 76 el tercer cofrade es Juan de Castro, hijo de Diego de Castro. Se colocó en 1520. El estilo está muy de acuerdo con el propio de la época de Carlos V, completamente renacentista y bien diferente a lo visto hasta entonces. Esto quiere decir que el primer discípulo del miniaturista de 1501 trabajaría entre 1502-1505 y 1520, aproximadamente. Otro de estos seguidores pinta en el folio 78 a Diego Pardo, hijo de Juan Pardo, que estará entre los cofrades de 1531, y data su obra en 1504, comprobándose así estas fechas de actuación.

Estamos aún en un período brillante de la ciudad y del arte que en ella se hace. El discípulo no alcanza el nivel del maestro, pero es un aceptable profesional. No obstante, en la misma banda cronológica se encuentra el que lleva a cabo el retrato de Sebastián de Buezo (figura 8). Es un excelente dibujante y su concepto artístico es más avanzado, hasta el punto de que no sería impropio calificarle de renacentista. Si intentara establecer una cronología relativamente comprometida, diría que el primero apenas sobrepasaría el año diez del siglo, mientras el segundo trabajaría entre los años que van de 1510 a 1520. Conoce bien los nuevos tiempos y si lo comparamos con los pintores sobre tabla estaría a la altura de los más avanzados castellanos, si no por delante. Además, en el verso del folio, los dos primeros caballeros son obra de un nuevo artista, también con buen oficio, quizás algo inferior al segundo, pero asimismo trabajando después de 1510. Sin embargo, los de la zona baja se deben a un segundo discípulo del miniaturista de 1501 y más próximo a él que el anterior.

¿No estamos tratando de definir demasiadas personalidades activas en un número reducido de años cuando se supone que la ilustración del libro está en franca decadencia? Quizás podríamos complicarlo más si tuviéramos en cuenta que aún se podría distinguir e individualizar la forma de hacer de algún otro seguidor del maestro de 1501. Ninguno de los cuatro (¿o cinco?) miniaturistas es malo y alguno es excelente, aunque su presencia en el manuscrito sea episódica. La única conclusión que se debe deducir de esto es que la ilustración del libro debió seguir siendo interesante hasta 1520-1530, coincidiendo con otras actividades artísticas. El problema es que no estamos en situa-

ción de identificar a estos nuevos artistas, porque no disponemos de elementos de comparación, ni en la pintura, ni en otras miniaturas burgalesas.

En folio 80 (figura 10) todavía está en activo el más avanzado de los discípulos del miniaturista de 1501. Retrata a Diego y Hernando de Bernuy y de ambos se dice que son criados del emperador Carlos. Carlos fue designado tal en junio de 1519, por tanto, entre esta fecha y 1520 se debieron pintar estas últimas efigies de una tradición que se inicia hacia 1485. También es la primera vez en que sobre el casco se coloca una cimera de formas caprichosas. No es algo nuevo, sino, por el contrario, una recuperación, porque este tipo de añadidos se utilizaba ya desde varios siglos antes en las armaduras de combate[58]. La del primer caballero consiste en un colorista dragón que se encrespa y se dispone a atacar a un posible enemigo. La del otro tiene forma de león. Son un signo más de que desde 1501 todavía se quiso marcar más la identidad entre las actitudes de la nobleza y de esta oligarquía urbana burgalesa. El tercero y el cuarto son más tardíos (1531 y 1532) y muy diferentes.

Si tratamos de establecer un paralelo con la pintura, nos encontramos con fuertes dificultades. El primer nombre que surge en la documentación es el del francés León Picardo, que está en la ciudad en 1514. Se le ha alabado por encima de su mérito real, si son suyas las obras que se le atribuyen, quizás porque fue interlocutor en el diálogo de Diego de Sagredo y por la historia de las fidelidades hacia su señor. Pero es un artista muy limitado y nada tiene que ver con los miniaturistas de este período. En todo caso enlaza mejor con los que cubren la etapa siguiente. Nada diferente cabe decir del anónimo y mediano Maestro de Santa Cruz.

Pero si de aquí pasamos a la mera documentación, nos encontramos a varios artistas que comenzaron a trabajar en el siglo XV y prolongan su actividad hasta avanzado el siglo XVI. El primero de todos sería Alonso Sedano. Era pintor reconocido ya en 1486, pero en 1520 aún seguía vivo y en activo[59]. No es comparable en calidad ni a Diego de la Cruz ni al maestro de Burgos o de Los Balbases, pero es el único que refleja un cierto conocimiento de lo italiano. Desgraciadamente no conocemos su evolución después de 1500, salvo de un modo hipotético. En todo caso, parece relativamente distante de nuestros miniaturistas, al tiempo que nada hace pensar que cambiara mucho en sus últimos años, con lo que sería factible establecer una relación entre la persistencia de las formas tardogóticas en la miniatura y la pintura más allá de 1500, después de la desaparición de Diego de la Cruz. De hecho, tal vez el mismo Maestro de Burgos o de Los Balbases pudo seguir pintando también entonces. Si fuera válida la identificación del Maestro de Santa Clara de Palencia con Juan de Nalda, estaríamos ante un segundo caso de persistencia de esta tradición.

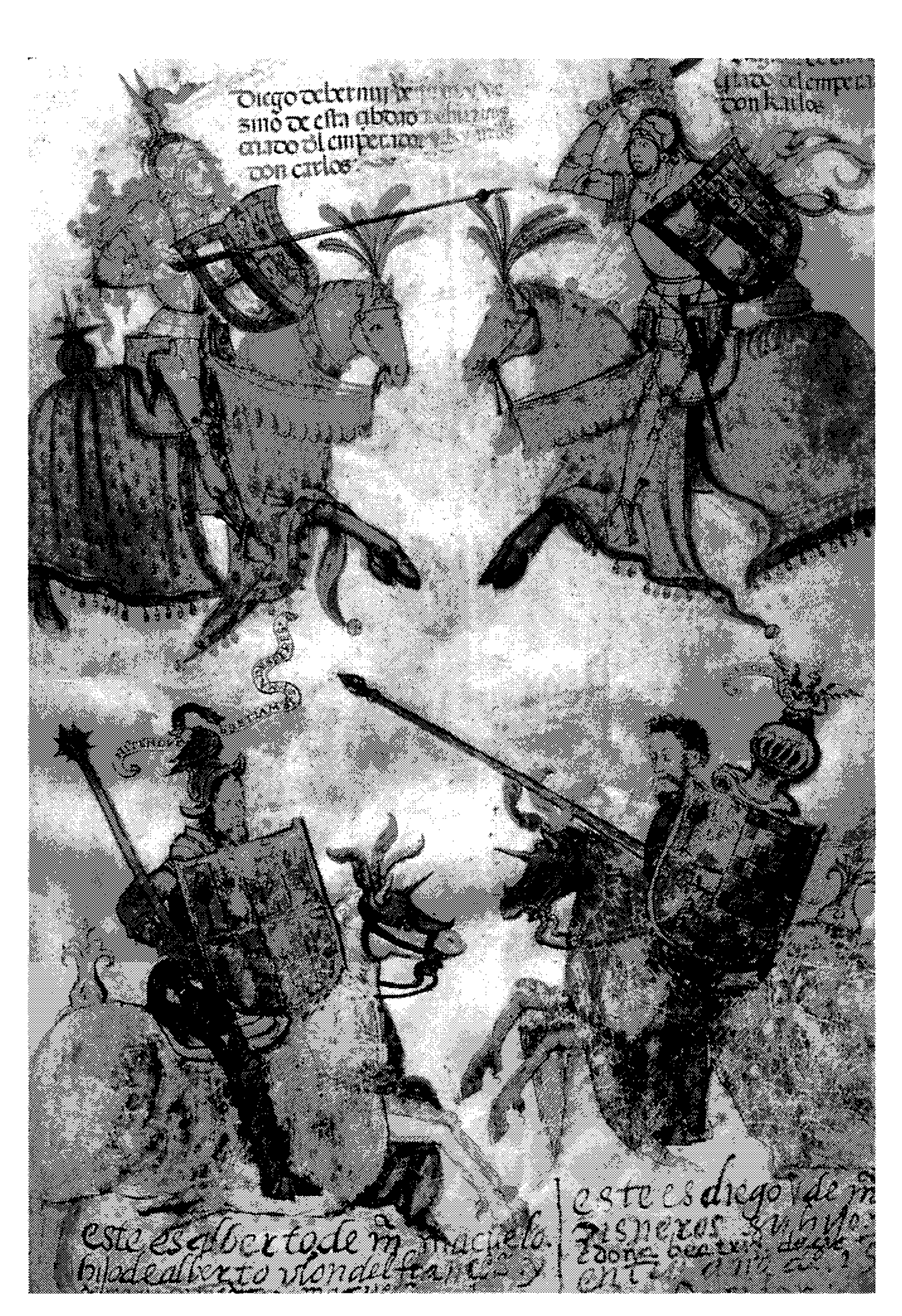


Figura 10.
Libro de la Cofradía, f. 80.

Pero, además, hemos de confesar que no se ha conseguido aún identificar el estilo de pintores que debieron ser importantes, si juzgamos por la documentación. Y mencionaré al menos a dos. Uno es Fernando de Morales, que vivía en 1509 y se cita con seguridad desde 1482[60]. El otro es Juan de Orozco. Ya se le encuentra en 1494 como pintor de Burgos. Se le encargan diversos retablos en años sucesivos y vive en 1528[61]. ¿Quién era y cómo pintaba? ¿Sería pintor y miniaturista alguno de estos desconocidos? Nada más podemos añadir en este momento. Si acaso, podría esperarse alguna sorpresa del análisis cuidadoso de todas las orlas e iniciales de los numerosos cantorales conservados en la catedral, si bien muchos son posteriores a las fechas del libro de los cofrades que estamos analizando.

Etapa final

En 1520 otras corrientes se hacían presentes en el manuscrito. Para desgracia nuestra, desde 1860 al menos faltan los folios 82 y s. hasta el 93. Diego Martínez de Lerma es el último caballero. Ocupa el folio entero y lleva armadura. Se trata de una miniatura de mediana calidad. Es normal, porque a esas alturas la ilustración del libro, o había desaparecido en casi todos los ámbitos, o languidecía en cantorales y pruebas de hidalguía muy inferiores a los de tiempos antiguos. Dos textos añadidos posteriormente en apariencia contradictorios aluden a la calidad de regidor del retratado en 1656 y a la de cofrade en 1682. En todo caso, estamos en la segunda mitad del siglo XVII.

¿Cómo eran todos los folios desaparecidos? ¿Cuándo y por qué desaparecieron? ¿Qué orden se siguió? Habremos de juzgar a partir de lo que queda, que es muy poco, y dejar sin respuesta ésta y otras preguntas. Desde luego, hemos tenido ocasión de comprobar el profundo cambio que las formas sufren en el entorno de 1520. Estamos en unos años en los que también se trabaja en el libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal y, una vez más, hemos de reiterar que los artistas a los que acudían los cofrades de Santiago y San Pedro eran superiores a los demás.

El autor del retrato de Juan de Castro (folio 76) en 1520 es aún un pintor con cierto dominio técnico. Peor es quien hace las imágenes ecuestres del licenciado Jerónimo de Villegas en 1531 y del licenciado Pedro de la Torre (folio 80v.), pero hay una recuperación posterior. Aún en 1534 y 1543 el miniaturista de Diego y Pero Pardo sigue manteniendo un oficio muy digno (folio 81v.). Pero tal vez a partir de ahí las cosas fueron degradándose. En la zona inferior del mismo folio los dos retratados en 1550 y en fecha posterior son de baja calidad. ¿Por qué, entonces, se hicieron desaparecer estos folios finales? Es de suponer que fuera menos un problema de calidad que de gusto. En el siglo XVIII o primera mitad del siguiente, el estilo de las miniaturas desde 1338 hasta 1501 podía parecer algo arcaico y alejado del gusto del momento, mientras resultaba más propio todo lo que se hizo entre 1550 y mediados del XVII. También es posible que resultara de mayor facilidad tomar bifolios de la parte última que complicarse con los complejos cuadernillos de las zonas antiguas. Esto en el supuesto que alguien hubiera querido hurtarlos. Lo cierto es que fueron estos folios finales los más perjudicados, aunque también desaparecieron otros.

Todo hace pensar que, siguiendo esta vieja costumbre de intercalar figuras en lugares que cronológicamente no les corresponden, en los folios primeros que faltan se volviera a retratos de 1531, aunque en folio 81v. figuraran los comentados, como conviene a la idea de renovación que se da en estas fechas. Luego, se irían añadiendo nuevos cofrades, tal vez con un ritmo desigual, hasta repetir la situación que se produjo en el último cuarto del siglo XIV. Cuando Diego Martínez de Lerma se hace retratar avanzado el siglo XVII termina un largo proceso.

Pese a la pérdida de algunos folios y a la mala conservación de esta o aquella miniatura, el *Libro de la Cofradía del Santísimo y de Santiago*, luego de San Pedro y Santiago, es uno de los códices más singulares entre todos los españoles iluminados de cualquier época. Quizás a esa singularidad temática colabora la destrucción de otras obras, pero esto no le resta demasiada importancia. Además, contra lo que sucede incluso en obras posteriores de la entidad del *Armorial del Toisón de Oro*, del siglo XV, conservado en la Biblioteca del Arsenal o en el *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal*, mucho más próximo, la calidad de algunos de los ilustradores resiste la comparación con la de los mejores que en su época estuvieron activos en Castilla y aún en España. Como armorial su importancia aún es más crecida. Pertenece a lo que se ha llamado «armorial institucional», que comprende aquellos que se ocupan de una institución corporativa, sea de orden de caballeros o cofradía. Como tal se utiliza durante siglos y se acrecienta con su paso, a medida que nuevos personajes o signos heráldicos se van añadiendo. Los más destacados y conocidos de los especialistas son más tardíos que el nuestro. Un especialista como Pastoureau, alaba la belleza del *Armorial de los miembros de la cofradía San Cristóbal de Arlberg* en Austria. Pues bien, fue comenzado en 1390. Los que añade a continuación son aún posteriores. Recordemos que el nuestro se inicia en 1338[62].

62. PASTOUREAU, *op.cit.*, p. 40. Sigue la clasificación fijada por A.R.Wagner, *A catalogue of english medieval rolls of arms*, Londres, 1950. Quizás cuando escribió su obra introductoria ni aún conocía el libro de la cofradía del Santísimo y de Santiago.